

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

DÉCEMBRE 1959



GEORGES WILDENSTEIN  
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI<sup>e</sup> PÉRIODE — TOME LIV

CENT UNIÈME ANNÉE

1091<sup>e</sup> LIVRAISON



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;  
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;  
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;  
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;  
BERNARD BERENSON;  
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;  
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;  
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;  
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;  
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;  
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;  
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;  
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;  
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;  
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;  
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;  
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;  
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;  
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;  
LOUIS HAUTECCEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;  
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;  
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;  
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
ERWIN PANOFKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;  
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;  
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;  
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;  
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;  
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;  
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;  
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;  
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;  
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;  
EDMOND SIDET, Directeur des Musées de France;  
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;  
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;  
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;  
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.



# LA TRINITÉ D'ANDRÉ ROUBLEV

PAR VICTOR LASAREFF

C'EST en plein épanouissement de son art que Roublev peignit l'icône de la *Trinité* (fig. 1). Cette icône avait été dédiée par l'artiste à la mémoire de Serge de Radonège. Son exécution remonte selon toute probabilité à l'année 1411. En effet, c'est à cette époque, à l'endroit où reposait le défunt Serge que fut édiflée une église en bois. De même que la cathédrale de la Trinité bâtie en pierre à la place de cette église aux environs de l'an 1422, celle-ci avait été érigée à la gloire de la Trinité<sup>1</sup>. Il est à supposer que l'icône était passée de la chapelle dans la nouvelle cathédrale de pierre où elle resta jusqu'au jour de son transfert à la Galerie Tretiakov. Ici l'icône attire tous les regards, car un charme indicible émane de cette œuvre d'art. Elle porte l'empreinte de toute la puissance du génie de l'artiste, et Roublev y atteint la perfection qui lui assure l'immortalité. Ne resterait-il de Roublev que l'icône de la *Trinité*, il serait considéré par nous comme un grand maître.

Il est incontestable qu'en exécutant sa *Trinité*, Roublev se référait à des modèles byzantins. Il est probable qu'il se servit à cette fin d'un *panaghiarion* (soucoupe ronde) dont le fond représentait habituellement la Trinité<sup>2</sup>. Mais si, sur les panaghiarions grecs les figures des anges se pliaient d'une manière mécanique à la forme circulaire de la soucoupe, le cercle acquerrait chez Roublev un sens profond découlant intimement de toute sa conception artistique, dont elle était l'expression. Comme nous le verrons par la suite, aucune autre formule de composition n'était ici possible, car seule la construction circulaire, idéale par son équilibre centré, pouvait créer cet esprit de repos solennel et de clarté particulière à laquelle aspirait l'artiste.

On a voulu voir en la *Trinité* de Roublev des réminiscences de l'art gothique italien. On l'a rapprochée des œuvres de Duccio et de Simone Martini, présumant que la grâce des anges de Roublev s'inspirait des images des peintres Siennois. Cette



appréciation de l'icône de Roublev se retrouve souvent dans la littérature spécialisée<sup>8</sup>. Les nouvelles recherches récemment effectuées nous permettent aujourd'hui d'affirmer que Roublev ignorait les monuments de l'art italien et que par conséquent il ne pouvait s'en inspirer. C'est la peinture byzantine de l'époque des Paléologues, et tout particulièrement l'école de Constantinople qui était la source principale de son inspiration. Il pouvait en étudier les œuvres à Moscou où l'art constantinopolitain était hautement estimé. De là ses anges aux allures élégantes, l'inclinaison de leurs têtes, la forme rectangulaire de la table. Mais ce qui caractérise son œuvre c'est qu'il ne s'est pas limité aux traditions de l'école de Constantinople. Il connaissait également les monuments de l'Orient, sans quoi il serait difficile d'expliquer la présence dans son icône de détails tels que la position plus élevée de l'ange central, ainsi que la répartition des anges latéraux autour de la table<sup>4</sup>. L'iconographie de la *Trinité* de Roublev est née de l'union intime des traditions byzantines et orientales. Néanmoins nous l'apprécions comme une solution originale et toute personnelle, car l'artiste a su redonner une vie nouvelle à un vieux type iconographique.

La légende biblique relate comment trois beaux éphèbes sont venus chez le vieil Abraham et comment avec son épouse Sarah il les restaura à l'ombre du chêne de Mambré, devinant qu'en eux s'incarneraient les trois personnes de la Trinité. Les peintres byzantins, ceux de l'Orient-chrétien, de même que les artistes russes épris d'archaïsme, transposaient d'habitude cet épisode avec force détails. Ils représentaient la table pleine de victuailles et Sarah et Abraham s'affairant au service des anges. Ils ajoutaient même un épisode secondaire, l'immolation du veau. Cette scène était pour eux avant tout un événement historique. Roublev lui, se refuse à une telle interprétation. Il rejette tout ce qui est secondaire et superflu : Abraham et Sarah sont absents, l'épisode du veau immolé est omis, les nombreux aliments qui encombraient la table disparaissent à leur tour. Seules demeurent les figures des trois anges, la table, la coupe de l'eucharistie, le chêne de Mambré, la maison et la roche. Une telle manière de traiter supprimait toute action, toute allusion au caractère historique de l'événement reproduit. Les trois anges devenaient le symbole d'un seul Dieu en trois personnes et l'image de l'Eucharistie.

Le mouvement et l'action n'existent pas dans cette icône de Roublev, conçue pour une longue contemplation. Muets, trois anges sont assis sur leurs sièges. Leurs têtes sont légèrement inclinées, leurs regards scrutent l'infini. Bien que chaque ange soit plongé dans ses pensées, ils expriment tous le même sentiment, l'humilité. La coupe surmontée de la tête de veau immolé forme le centre de la composition<sup>5</sup>. Etant donné que le veau immolé de l'Ancien Testament est la préfiguration de l'agneau du Nouveau Testament, on doit considérer la coupe comme le symbole de l'Eucharistie. Les mains de l'ange central et de celui de gauche bénissent la coupe. Ces deux gestes nous donnent la clef du symbolisme complexe de la composition. L'ange du milieu, c'est le Christ. Dans un recueillement pensif, la tête légèrement penchée à gauche il bénit la coupe, exprimant ainsi sa décision de se sacrifier pour racheter les péchés





FIG. 1. — A. ROUBLEV. — La Trinité, icône sur bois. Moscou, Galerie Tretiakov



du genre humain. C'est Dieu le Père (l'ange de gauche) qui lui inspire le courage de la sublime entreprise, ses traits reflètent une profonde tristesse. Le Saint-Esprit (l'ange de droite) apparaît comme la source éternellement jeune, comme le « Consolateur ». Ainsi nous avons là, selon la doctrine chrétienne, la représentation du plus grand sacrifice dont l'amour soit capable (le père condamne son fils à se sacrifier pour la rédemption du genre humain). Mais l'artiste ne se limite pas là. Il a peint du même coup l'acte d'obéissance le plus complet : le fils accepte le calvaire. Roublev recrée le type consacré de l'iconographie traditionnelle en un symbole profond qui nous force à apprécier ce thème sous un aspect nouveau<sup>6</sup>.

La culture dans les monastères russes du xv<sup>e</sup> siècle était loin d'être aussi primitive que ne se l'imaginaient les savants dans le passé. Les œuvres de Basile le Grand, d'Isaac le Syrien, de Jean Climaque, de Denys l'Aréopagite y étaient attentivement lues et commentées. C'est par là que pénétraient dans la littérature ecclésiastique russe les éléments de la philosophie antique, le platonisme et le néo-platonisme; c'est de là que provenaient les fluctuations des interprétations symboliques complexes des images religieuses. Il ne fait pas l'ombre d'un doute qu'André Roublev, moine au couvent de la Trinité et au monastère d'Andronik, a dû prendre part aux discussions métaphysiques qui avaient lieu dans l'entourage de Serge, Sabbas et Nikone. De même devait-il savoir que la Trinité était interprétée par les théologiens byzantins non seulement comme la représentation d'un seul Dieu en trois personnes et l'image de l'eucharistie, mais aussi bien en tant que symbole de la foi, de l'espoir et de l'amour. Jean Climaque l'exprime implicitement : « Ceci dit, les trois personnes englobent tout, lient tout : foi, espoir, amour et par-dessus tout l'amour, car c'est ainsi qu'est nommé Dieu. » Et plus loin : « Selon mon entendement, la foi est pareille à un rayon, l'espoir — à la lumière, et l'amour — au disque solaire. Toutefois, ils constituent un seul rayonnement, une seule lumière<sup>7</sup>. De même, dans *l'Initiateur* (Prosvetitel) de Joseph de Volotsk nous y retrouvons quelque chose de bien semblable : « La Trinité ainsi représentée le chant sacro-saint de la trois fois sainte, consubstantielle et vivifiante Trinité descend sur terre en innombrables aspirations et infini amour, et en notre âme nous élevons vers son insaisissable prototype, et de cette représentation matérialisée notre esprit et notre pensée s'élèvent vers l'aspiration et l'amour de Dieu, et ce n'est pas l'objet que nous vénérons (dans l'icône de la Trinité), mais l'image, la représentation de sa beauté, car la vénération de l'icône se transforme en adoration du prototype<sup>8</sup>. »

Ces citations expliquent pourquoi Roublev a pris le cercle comme base de la composition de son icône. Le cercle était considéré de tout temps comme étant le symbole du ciel, de la lumière, de la divinité et de l'amour. Dans l'énoncé du dogme de la Trinité des vertus, l'amour (autrement dit Dieu) est assimilé au disque du soleil et sa conception est reliée au mystérieux, mouvement circulaire angélique<sup>9</sup>.

Le symbolisme de la conception est le trait typique des œuvres médiévales. L'icône de Roublev ne fait pas exception à la règle.



Les éléments symboliques y jouent également un rôle important, ils vont même jusqu'à se répercuter sur les détails secondaires de l'icône — la maison, le chêne de Mambré et la roche. Ces trois éléments n'apportent rien de nouveau pour concrétiser le milieu. Loin de là, ils lui confèrent au contraire l'impression qu'il est en dehors du temps et de l'espace. Ce n'est pas tellement un arbre que figure le chêne de Mambré, mais l'arbre de la vie, l'arbre de l'éternité. L'édifice resplendissant de lumière — n'est pas uniquement la demeure d'Abraham, mais aussi le symbole du Christ-Bâtitseur et celui du silence, autrement dit, de l'obéissance complète à la volonté du père. La montagne est le symbole de « l'extase de l'esprit » (c'est ainsi que ce thème est communément traité dans la bible et l'évangile). On pourrait sans difficultés poursuivre l'interprétation du symbolisme de l'icône de Roublev. Ce qui a été dit est toutefois amplement suffisant pour comprendre la grande complexité de ses sources idéologiques.

L'icône de Roublev produit sur celui qui la contemple aujourd'hui, bien qu'il ne soit pas toujours au courant de toutes les subtilités de la théologie médiévale, une impression inoubliable. Ce phénomène s'explique avant tout par le fait que le symbolisme de la *Trinité* de Roublev dépasse l'étroit cadre ecclésiastique pour devenir le symbole de l'amour et de l'amitié humaine. Voilà pourquoi l'icône est empreinte d'une fraîcheur impérissable. Son contenu idéologique est de beaucoup plus profond et plus impressionnant qu'une simple somme de symboles religieux.

Les sources anciennes signalent que Roublev avait peint son icône de la *Trinité* en l'honneur de saint Serge. Autrement dit, l'icône était dédiée à la mémoire de l'homme qui durant toute sa vie s'était élevé contre les querelles fratricides des féodaux qui minaient les forces de la Russie, de l'homme qui avait pris une part active à la préparation morale de la bataille de Koulikovo, qui prêchait l'amitié et l'amour envers son prochain, qui avait toujours été prêt à tendre la main aux petites gens. La réalité n'a justifié que partiellement les vœux de Serge. Bien que la principauté de Moscou connaisse un vif essor et que soit proche l'heure de sa libération du joug tartare, la vie demeurerait difficile, pleine de danger et de misère. C'est ainsi qu'en 1382 le Khan Takhtamysh a fait une incursion jusque sous le mur de Moscou, s'emparant du Kremlin, que les Tartares mirent à feu et à sang. Ils pillèrent la banlieue moscovite, détruisirent Kolomna, Mojaisk, Volokolamsk, Perejaslavl, Youriev et Vladimir, ils rétablirent les relations tributaires entre les terres russes et la Orde. En 1408, sous la conduite du Khan Edigée, les Tartares firent une nouvelle incursion en Russie. N'étant pas en force pour s'emparer de Moscou, ils pillèrent sa banlieue (entre autres le cloître de la Trinité), firent le sac de Serpoukhov, Dmitrov, Rostov, Perejaslavl et de Nijni-Novgorod. Les querelles entre féodaux, la peste et la disette venaient se joindre à ces calamités. « La violence des forts, la ruse et la malice des faibles, la défiance et le relâchement de tous les liens sociaux parmi eux tous », — voilà, d'après S. M. Soloviev, les traits caractéristiques de la vie russe de l'époque<sup>10</sup>. Dans de telles conditions la personnalité de Serge prenait une importance toute par-





FIG. 2. — Panaghiarion. Moscou, Musée de l'Histoire.

ticulière. Il possédait une autorité morale infaillible, et les aspirations à l'intégrité nationale et à la paix sociale y étaient inmanquablement liées. Dans l'esprit des hommes du  $xv^e$  siècle Serge était non seulement un grand connaisseur du cœur humain, mais aussi plein d'humanité. Voilà pourquoi Andreï Roublev s'est inspiré pour l'icône dédiée à sa mémoire, de l'idée de paix et de la concorde harmonique des trois âmes. Les anges, symboles de la Trinité, étaient pour lui une incarnation vivante des préceptes de Serge. C'était l'incarnation en des formes artistiques parfaites, des plus profondes aspirations des meilleurs représentants de la Russie, aspirations à la paix sociale et à la concorde qu'à l'époque ils cherchaient vainement et qui étaient irréalisables dans les conditions historiques du moment. C'est justement parce que cette aspiration était pure, noble et profondément humaine, qu'elle acquit une aussi grande audition.

De même que dans toutes les œuvres d'art de génie, la composition, le rythme et la couleur, sont dans la *Trinité* de Roublev entièrement soumises à l'idée maîtresse. C'est grâce à cela que Roublev parvient à cette impression de calme paisible qui touche l'observateur non averti. Son icône a quelque chose de calmant, de tendre, quelque chose qui dispose à la profonde méditation. Devant la *Trinité* on veut méditer, elle force notre imagination, elle appelle une multitude d'associations poétiques et musicales qui, s'accumulant, enrichissent indéfiniment le processus de perception esthétique. Après avoir vu le chef-d'œuvre de Roublev, le visiteur s'en va enrichi intérieurement, ce qui souligne une fois de plus les hautes qualités artistiques de cet œuvre.



Ce qui frappe en premier lieu lorsqu'on contemple l'icône de Roublev, c'est le caractère inspiré des anges. Ils sont si tendres et frémissants qu'il est impossible de ne pas succomber à leur charme. Ce sont les incarnations les plus poétiques de l'art ancien-russe. Leurs tailles sont à tel point élancées et légères qu'ils semblent immatériels. Les anges sont revêtus d'un simple khiton grec, recouvert d'un himation qui retombe librement. Ces habits, malgré leur stylisation linéaire, donnent néanmoins la possibilité d'apprécier la beauté et la sveltesse du jeune corps qu'ils recouvrent. Les figures des anges vont en s'élargissant légèrement vers le milieu, autrement dit elles sont conçues d'après le principe rhomboïdal si cher à Roublev : ils se rétrécissent vers le haut et le bas. C'est ce qui leur donne cette admirable légèreté. On ne ressent aucune lourdeur dans leur pose, dans leurs gestes et dans leur façon de se tenir assis. Les visages paraissent particulièrement délicats grâce à l'abondance exagérée de leur chevelure. Chaque ange est plongé dans la méditation. Leurs regards ne les relient ni entre eux ni au spectateur. La grâce légère de leur pose est si contenue qu'on pourrait croire que le moindre souffle peut venir détruire cette précieuse disposition d'âme dont ils sont les seuls et heureux possesseurs<sup>11</sup>. Parmi toutes les œuvres de l'art ancien russe les anges de Roublev sont les plus immatériels. Mais on ne trouvera en eux aucun soupçon d'ascétisme. Le corporel n'est pas sacrifié au spirituel, mais constitue un tout organique. C'est une des raisons pour laquelle les anges de Roublev font si souvent penser aux meilleures réalisations de l'art classique grec.

Dans l'icône de la *Trinité* le motif du cercle se perçoit tout le temps comme le leit-motiv de la composition dans son ensemble. On le retrouve dans la figure penchée de l'ange de droite, dans l'inclination de la montagne, de l'arbre et de la tête de l'ange du milieu, de même que dans le contour parabolique de celui de gauche et le rapprochement des piédestals. Mais à l'encontre des tondo italiens, avec leurs compositions accusées, ce leit-motiv est presque imperceptible. Il se manifeste en sourdine. L'artiste ne craint pas de rompre le rythme circulaire par la position verticale de la maison, sachant pertinemment qu'il apporte ainsi un assouplissement et une liberté plus grandes à sa composition. La position penchée de la tête de l'ange du milieu, qui vient rompre la symétrie de la partie supérieure de l'icône, ne l'émeut outre mesure, car d'une main de maître il rétablit aussitôt l'équilibre en déplaçant légèrement les piédestals sur la droite. La coupe eucharistique se voit également repoussée vers la droite, ce qui assure encore un plus grand contre-poids à la tête inclinée vers la gauche de l'ange central. Grâce à une large utilisation de tels déplacements asymétriques, la composition reçoit une rare élasticité. En gardant entièrement le caractère centré et d'équilibre elle possède en même temps toute une richesse symphonique de rythmes, telle est la diversité de variations du motif principal — du cercle.

Ayant choisi comme base de composition le cercle, c'est-à-dire une figure géométrique et non pas stéréométrique, Roublev sut soumettre la composition au plan du panneau sur lequel l'icône est peinte. Quoique deux anges soient placés devant et le



troisième derrière la table, il nous semble que les trois personnages se trouvent dans les limites d'une seule zone spatiale. La profondeur de cette zone est minime et elle est en stricte conformité avec la hauteur et la largeur du panneau de l'icône. La concordance des trois dimensions donne naissance à cette harmonie parfaite qui fait de l'icône de Roublev un chef-d'œuvre. Si les personnages avaient eu plus du volume et si l'espace avait été plus profond, l'harmonie aurait été immédiatement violée. C'est en silhouettant ses personnages et en faisant de la ligne et de la tache de cou-

leurs les moyens essentiels de l'expression artistique, que Roublev réussit à garder le rythme plane si cher aux peintres d'icônes russes, grâce auquel sa composition atteint une légèreté étonnante.

Partant du cercle dans la composition et soumettant ce dernier à la surface du panneau de l'icône, Roublev n'utilise pas sciemment le clair-obscur. Ce dernier est remplacé par la ligne qu'il sait si bien manier. Il y a quelque chose de chantant, de mélodieux dans ses lignes, que réchauffent un sentiment si profond qu'on les perçoit comme une musique interprétée par le pinceau. Pour en être persuadé il suffit de suivre du regard les lignes qui circonscrivent les silhouettes des anges. Ces lignes sont douces et en même temps élastiques, la mélodie circulaire s'y répète par des douzaines de nuances toujours nouvelles et toujours charmantes. Mais Roublev ne se contente pas de lignes arrondies. Il sait les altérer par des lignes droites et des diagonales, aussi bien que par celles qui forment des angles aigus, c'est pourquoi il apporte une richesse extraordinaire



FIG. 3. — La Trinité, relief.  
Leningrad, Musée Russe.

de rythmes à sa composition. C'est à l'aide des lignes qu'il sait montrer l'idée de l'image et préciser certains motifs du mouvement. Ainsi, par exemple, la cascade de lignes droites de l'himation de l'ange central attire le regard du spectateur sur la main droite qui désigne la coupe eucharistique (figure essentielle de la composition de l'icône). Les plis obliques des vêtements de l'ange de droite mettent en relief son inclinaison vers le centre. Le clavus courbe de l'ange central répète l'inclinaison de sa tête. Les lignes paraboliques des silhouettes des anges central et de droite, de la montagne et de l'arbre sont dirigées vers la gauche — vers l'ange gauche qui sym-



bolise Dieu le Père. Les pieds du siège, les pilastres du bâtiment et le bâton pastoral tenu droit par l'ange de gauche renferment ce personnage dans la sphère des lignes droites, ce qui attire l'attention du spectateur. Enfin c'est avec finesse que le peintre dessine les lignes des bâtons pastoraux : le bâton incliné de l'ange de droite désigne le point où la montagne prend sa naissance, le bâton posé plus droit de l'ange central fixe notre regard sur l'arbre, le bâton de l'ange gauche posé verticalement fait écho avec les lignes droites de l'architecture. Ainsi chaque bâton de l'ange indique son emblème<sup>12</sup>.

Mais ce qui est le plus admirable dans l'icône de Roublev, c'est son coloris. C'est par ses couleurs merveilleuses dans une harmonie incomparable qu'elle nous domine du premier coup d'œil. Ce sont les couleurs en combinaison avec les lignes harmonieuses qui donnent à l'icône son aspect principal — claire, nette, équilibrée. On pourrait appeler la gamme des couleurs de la *Trinité*, amicale, puisqu'elle exprime avec une évidence frappante l'entente amicale des trois anges<sup>13</sup>.

A ce qu'il paraît, Roublev choisissait les couleurs non pas à la lumière du soleil, mais par une claire journée d'été, à lumière diffuse, où les nuances les plus fines des objets se précisent et commencent à scintiller avec un doux éclat<sup>14</sup>. Il est intéressant de constater l'absence de l'ombre chez Roublev. S'il recourt à une couleur foncée ou à une tache sombre, il le fait pour souligner la nature claire de la couleur limitrophe. Grâce à une telle conception la palette de Roublev se distingue non seulement par son caractère particulièrement clair, mais aussi par une rare transparence. Elle rappelle d'une manière étrange la gamme de couleurs d'un des plus grands coloristes italiens, Piero della Francesca.

La gamme des couleurs de l'icône est conditionnée par la triple intervention de cendre bleue. Ce lapislazuli pur, couleur la plus précieuse et la plus estimée des maîtres du moyen âge, se répète dans l'himation de l'ange central, dans les khitons des deux autres anges et dans les ailes. Mais le peintre nuance cette couleur de touches hardies de bleu sur l'himation du personnage central au chatoiement céleste et tendre qu'on voit sur les ailes. Ce n'est pas seulement la puissance de cendre bleue qui met



FIG. 4. — La Trinité, relief.  
Moscou, Musée de l'Histoire.



en relief l'ange central, c'est aussi la couleur cerise de son khiton. Grâce à ce qu'il s'appuie sur le trône blanc de neige, ce personnage ne semble pas pesant, il semble aussi immatériel que les deux autres anges. Les vêtements de ces derniers sont d'une teinte moins foncée : nous voyons les taches bleues sur l'himation lilas argenté de l'ange gauche et des taches verdâtres sur celle vert argenté de l'ange de droite. Cette couleur tendre et pure qui rappelle le ton du seigle verdoyant, trouve des échos lointains dans les teintes verdâtres de la montagne, de la maison et du pré. Les sièges et les ailes des anges sont d'un jaune d'or. Ils rendent moins perceptible le passage des couleurs vives des vêtements au fond d'or, aujourd'hui presque entièrement effacé. La teinte dorée est aussi propre aux visages. Le peintre sut obtenir une harmonie fine de couleurs, elles se complètent et se font écho. La pureté de chacune d'elles est si impressionnante que le spectateur en quittant la salle où la *Trinité* est exposée, sent encore longtemps la puissance de ces couleurs étonnantes. Et le souvenir des cendres bleues de Roublev reste à jamais gravé dans sa mémoire.

La *Trinité* de Roublev fut l'objet d'imitations innombrables. Elle était l'icône la plus aimée des vieux peintres russes. Mais pas un seul d'entre eux ne put l'approcher dans ses œuvres. On ne retrouve même pas un arrière-goût de son charme dans les copies les plus anciennes. Roublev la créa dans un de ces moments d'inspiration heureuse que seuls les génies connaissent. Peut-être il n'aurait pas lui-même réussi à recréer cette œuvre. Il incarne dans des formes classiques par leur maturité tout ce qu'il avait puisé chez ses maîtres russes, chez Théophane le Grec, dans la peinture byzantine. Il réunit le symbolisme complexe du moyen âge à la pureté et la spontanéité du religieux russe, conservant toujours vivant le souvenir de la cause de Serge. Il trouva les couleurs de son icône non pas sur la palette sombre de Byzance, mais dans la nature qui l'entourait avec ses bouleaux blancs, ses seigles verdoyants, les épis dorés et les bleuets voyants. Et il sut créer un tel chef-d'œuvre que nous pouvons à bon droit le considérer comme l'icône russe la plus belle et comme un des plus grands chefs-d'œuvre de la peinture médiévale.

V. L.

RÉSUMÉ: *The "Trinity" of André Roublev.*

The article gives a detailed analysis in depth of the renowned masterpiece of Andrew Rublev (born c. 1370, died c. 1430), the ikon of the Trinity, at present in the Tretyakov Gallery in Moscow. The author is of the opinion that this ikon, dedicated to the memory of Sergius of Radonezh (born c. 1314, died in 1392) founder of the monastery of the Holy Trinity, was executed about 1411 and that it was destined for the wooden church built on the spot where Saint Sergius was buried. In a most original form, the ikon unites the complex symbolism of the theological sources with an echo of the doctrines of Sergius of Radonezh, that militant for social place and for the consolidation of the forces of the nation in the struggle against the Tartars. Differing with A. Wenger, the author



proves that the angel in the middle is the Christ, the angel on the left (from the spectator's point of view) is God the Father, and the angel on the right is the Holy Ghost. Thus the ikon portrays God the Father demanding the sacrifice and the Son submissively accepting his lot. This interpretation of the subject of the ikon is confirmed by the central position of the chalice with the calf's head, an allusion to the sacrament of the Eucharist, and by the gestures of the angels on the left and in the centre. But the content of Roublev's ikon has a far deeper meaning than this ecclesiastical symbolism, it personifies the idea of the harmony of the three souls, the idea of friendship. All the resources of the artist's technique are subordinated to this idea, from the rhythm of the circular composition to the light and friendly colours which make one involuntarily think of the transparently clear palette of Piero della Francesca. The last section of the article is devoted to a detailed analysis of these artistic processes and in particular studies the refined linear rhythm of the ikon.

## NOTES

1. E. GOLOUBINSKI, *Le Vénérable Père Serge de Radonège et la Laure de « La Trinité » par lui érigée*, 2<sup>e</sup> édition, Moscou, 1909, pp. 92, 106, 107 (en russe). On ne peut séparer dans le temps la création de l'icône de *La Trinité* et la création des fresques de Vladimir (1408), car ses anges ont une très grande ressemblance avec les anges qui se trouvent derrière les apôtres Pierre et Paul sur la fresque avec *L'Étimasie*. *La Trinité* n'appartient certes pas aux œuvres exécutées par Roublev à la fin de sa vie, mais aux œuvres exécutées en plein épanouissement de son art. C'est pourquoi il est tout à fait exclu de dater cette icône des années vingt, époque à laquelle fut érigée la nouvelle cathédrale de la Trinité.

2. Cf. V. LASAREFF, *Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, *Burlington Magazine*, 1937 (LXXI), p. 256, pl. IV D.

3. D. AINALOV, *Histoire de la peinture russe*, fasc. I, Saint-Petersbourg, 1913, p. 16 (en russe); N. SYTCHEV, *L'icône de la Sainte-Trinité dans la Troitsé-Serguïeva Laure*, *Annales de la section russe et slave de la Société russe d'Archéologie*, 1915 (X), p. 58 sq. (en russe); N. POUNINE, *André Roublev, Apollon*, 1915, pp. 18, 22, 23 (en russe); G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1916, p. 681; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, The Hague, 1924, p. 67.

4. M. ALPATOV, « *La Trinité* » dans *l'art byzantin et l'école de Roublev*, *Echos d'Orient*, 1927 (146), p. 174.

5. L'interprétation du contenu idéologique de *La Trinité* est faite par moi en m'appuyant sur l'essai de Mme N. A. Demina consacré à l'icône de Roublev. L'auteur de cet essai, qui n'est pas encore publié, m'a aimablement autorisé à prendre connaissance de son manuscrit, ce dont je lui suis infiniment reconnaissant.

Toutefois pour ce qui est de l'interprétation des personnages de *La Trinité*, mon point de vue diffère sen-

siblement de celui de Mme Demina. En effet, suivant en cela M. Alpatov (*op. cit.*, p. 36), elle veut voir dans la figure centrale Dieu le Père. Le mal fondé d'une affirmation pareille est facile à prouver, car elle se trouve contredite par tout le développement du type iconographique de *La Trinité*. Cf. la note qui suit.

6. Tout récemment fut effectué un essai d'une nouvelle, et dois-je dire, maladroite et très subjective interprétation de *La Trinité* de Roublev (*Un Moine de l'Eglise d'Orient, La Signification spirituelle de l'icône de « La Sainte Trinité » peinte par André Roublev, Ikonikon*, 1953 (26), pp. 133-139). Selon cette interprétation la figure du milieu représenterait Dieu le Père, celle de droite (par rapport à celui qui observe) le Christ, celle de gauche le Saint-Esprit. Non moins arbitraire est une autre explication de *La Trinité* de Roublev faite par A. Wenger (*Bulletin de spiritualité et de théologie byzantine, Revue des Etudes byzantines*, 1955 (XIII), pp. 183-184) : la figure du milieu c'est Dieu le Père, l'ange de gauche le Christ, l'ange de droite le Saint-Esprit. Le mal fondé des deux interprétations est facile à prouver du fait que dans toutes les fresques cappadociennes qui représentent *La Trinité* (Toqale-Kilissé, Qaranlek-Kilissé, Elmale-Kilissé, Tcharekle-Kilissé), c'est précisément la figure du milieu qui à l'aide d'une inscription est signalée comme étant celle du Christ (G. DE JERPHANION, *Les Eglises rupestres de Cappadoce*, I, pp. 325-326, 409, 441-442, 461, fig. 46, pl. 128-1). L'argument qui plaide encore davantage en faveur de notre thèse c'est que sur les copies russes de *La Trinité* de Roublev qui remontent au xv<sup>e</sup> siècle [le panaghion (fig. 2) et les minuscules reliefs du Musée russe à Leningrad (fig. 3) et du Musée de l'Histoire à Moscou (fig. 4)], le nimbe crucifère qui est une caractéristique du Christ entoure seulement la tête de la figure du milieu (sur l'icône de Roublev la croix est omise). Il n'est pas rare que dans la scène de *La Trinité* les trois figures soient nanties d'un nimbe crucifère (comme par exemple sur



la fresque de Tcharekle Kilissé). Mais s'il n'y a qu'une seule figure qui porte le nimbe crucifère, c'est évidemment la figure du Christ (c'est aussi le cas de la fresque de Théophane le Grec à l'église de la Transfiguration de Notre-Seigneur à Novgorod). Cf. V. ANTONOVA, *Place primitivement occupée par « La Trinité » de Roublev, Galerie Tretiakov. Matériaux et recherches*, I, Moscou, 1956, p. 28 (en russe).

Dans son *Histoire universelle de l'art* (v. III, Moscou 1955, p. 192, en russe), M. ALPATOV voudrait voir dans les trois anges l'incarnation de différents états d'âme de Dieu (amour exigeant, esprit de sacrifice et passion de l'amour), ce qui apparaît comme parfaitement arbitraire et caractérise un mode d'interprétation très répandu parmi les savants contemporains, interprétation qui part non du contenu objectif de l'œuvre d'art, mais de considérations bien personnelles à celui qui en fait l'interprétation. Le livre de L. OUSPENSKY et W. LOSSKY, *Der Sinn der Ikonen*, Bern-Alten, 1952, pp. 201-207, contient beaucoup de notations justes en ce qui est du contenu théologique de *La Trinité* de Roublev. Et bien que ces deux auteurs insistent sur l'égalité des personnages de la Sainte Trinité, et de là sur une parfaite identité des trois anges de Roublev, toutefois ils identifient l'ange de gauche avec Dieu le Père, l'ange du Milieu avec le Christ, et l'ange de

droite avec le Saint-Esprit (« Die Engel sind auf der Ikone in der Reihenfolge des Glaubensbekenntnisses angeordnet. Ich glaube an Gott den Vater, den Sohn und den heiligen Geist. »).

7. Jean HÉGOUMÈNE DU MONT-SINAI, *L'Echelle*, La Troitse-Serguïéva Laure, 1898, p. 246 (en russe).

8. Joseph DE VOLOTSK, *L'Initiateur*, 2<sup>e</sup> éd., Kazan, 1882, p. 131 (en russe).

9. V. LOSSKY, *Théologie négative dans la doctrine de Denis l'Aréopagite*, *Seminarium Kondakovianum*, 1929 (III), p. 142 (en russe).

10. S. SOLOVIEV, *Histoire de la Russie depuis les temps les plus anciens*, IV, 3<sup>e</sup> éd., pp. 339-341 (en russe).

11. N. DEMINA, *Essai d'examen de l'icône de « La Trinité » d'André Roublev*.

12. N. DEMINA, *op. cit.*

13. Cf. *Della pittura di Leon Battista Alberti libri tre* (Ed. H. Janitschek, Wien, 1888, p. 139) : « Et truovasi certa amicitia de' colori, che l'uno giunto con l'altro li porgie dignità et gratia. »

14. N. DEMINA, *op. cit.*



# DOCUMENTS INÉDITS SUR LE TRIPTYQUE DE L'ANNONCIATION D'AIX

PAR JEAN BOYER

DANS l'avant-propos du guide fort précieux *Les sources de l'histoire de l'art aux Archives Nationales* que la Direction des Archives de France a publié en 1955 à l'intention « des érudits qui étudient le passé de nos arts plastiques, musicaux, appliqués ou industriels », M. Charles Braibant écrit : « C'est pour eux que Mlle Mireille Rambaud a établi, d'après mes instructions, le guide que voici. Il leur sera certainement très utile, ne serait-ce que parce qu'ils ignorent trop souvent encore le chemin du Palais Soubise; un préjugé trop répandu ne veut-il pas que les Archives nationales et départementales, qui reflètent au vrai les mille aspects du passé français n'aient d'intérêt que pour notre histoire politique et administrative? »

Sans doute faut-il voir là moins un reproche qu'une pressante invitation à tirer parti des ressources encore insuffisamment exploitées que nos riches fonds d'archives nationales et régionales offrent aux historiens de l'art français. Il faut bien convenir en effet qu'à l'inverse des érudits du siècle précédent, dont l'activité fut principalement orientée vers la recherche de documents d'archives, trop d'historiens d'art de notre époque — notamment les spécialistes de la peinture française du moyen âge — abandonnent cette méthode traditionnelle pour se consacrer à peu près exclusivement aux analyses de style ou de technique.

Cette tendance à négliger la recherche des critères documentaires au profit des seuls critères stylistiques présente le grave inconvénient de réduire considérablement les moyens d'investigation de l'historien d'art, car, bien souvent, la première de ces deux méthodes s'avère beaucoup plus féconde que la seconde, notamment lorsqu'il s'agit d'œuvres restées en place depuis l'époque de leur création ou dont l'origine est bien connue. Dans ce cas, il est évident que les données susceptibles d'être fournies par les documents d'archives seront toujours plus précises que celles résultant des seules analyses de style ou de technique, aussi subtiles qu'elles soient.

Pour se convaincre de l'efficacité de cette première méthode, il n'est que d'évoquer ici l'un des chefs-d'œuvre les plus célèbres de la peinture française du moyen âge : le triptyque de l'Annonciation d'Aix. Lorsqu'on dépouille l'abondante biblio-



graphie de cette œuvre, on constate que tout ce qui a été écrit depuis cinquante ans pour tenter d'identifier l'auteur de l'Annonciation relève à peu près exclusivement de la critique de style sans qu'on ait jamais songé à tirer parti des ressources que pourraient offrir les importants fonds d'archives locales.

C'est précisément pour tenter de combler une lacune aussi regrettable que je poursuis depuis plusieurs années des recherches méthodiques dans un certain nombre de fonds susceptibles de fournir la clef de l'énigme. Comme il était facile de le prévoir, ces recherches n'ont pas été vaines. Il ne m'a certes pas encore été donné de mettre la main sur l'acte notarié qui révélerait définitivement et sans discussion possible le nom de l'auteur et la date de l'Annonciation, mais j'ai eu du moins la satisfaction de découvrir dans les riches dépôts d'Aix et de Marseille un certain nombre de documents qui permettent maintenant d'établir sur des bases solides l'origine locale du triptyque, de fixer avec suffisamment de précision sa date d'exécution et, en outre, de formuler une hypothèse moins absurde que celles qui ont été proposées jusqu'ici au sujet de l'identification des personnages représentés sur les volets.

La publication de la totalité de cette documentation inédite excédant les limites d'un article, je me bornerai à reproduire dans la présente étude les pièces d'archives qui se rapportent à l'origine locale et à la date d'exécution du triptyque de l'Annonciation. Le problème de l'identification des personnages représentés sur les volets fera l'objet d'un article complémentaire dans lequel je publierai d'autres documents qui permettent de considérer les prophètes Jérémie et Isaïe non pas comme des portraits du roi René et de son fils — ou de son père Louis II d'Anjou — mais bien comme ceux du drapier Pierre Corpici et de son fils aîné Elzéar.

## ORIGINE LOCALE DU TRIPTYQUE

Rappelons d'abord brièvement que le panneau central du triptyque de l'Annonciation, dont les volets sont actuellement dispersés entre le Musée de Bruxelles, l'ancienne collection Van Beuningen, récemment entrée au Musée Boymans de Rotterdam, et le Musée d'Amsterdam, ne se trouve dans l'ancienne église des Prêcheurs d'Aix-en-Provence, aujourd'hui paroisse de la Madeleine, que depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. On sait, grâce à un érudit local, le Président Fauris de Saint-Vincens, que ce tableau décorait avant la Révolution l'une des chapelles du baptistère de la cathédrale Saint-Sauveur. « Dans le baptistère, note Fauris de Saint-Vincens, on voioit le tableau de l'annonciation que l'on dit être très bon quoique le costume en soit fort grotesque, le père éternel souffle sur la Vierge un petit enfant nud portant une croix, il est en chappe ainsi que la Vierge et l'ange Gabriel. Ce tableau est du au goût de René pour les arts et surtout pour la peinture. On n'en connoit pas l'auteur mais



on sçait par les anciens documens qu'il est d'un peintre contemporain à René qui en aprouvoit le dessin [ces cinq derniers mots sont rayés]. Ce tableau est aujourd'huy dans l'église de la Madeleine<sup>2</sup>. »

Fauris de Saint-Vincens ne se contenta d'ailleurs pas de cette simple description : il fit dessiner le tableau par le peintre-graveur Juramy (fig. 1). Ce dessin, exécuté à la plume et au lavis de sépia vers 1790, est donc la plus ancienne reproduction connue du célèbre triptyque<sup>3</sup>.

Moins d'un siècle avant Fauris de Saint-Vincens, en 1679, un autre érudit aixois, l'historien Pierre-Joseph de Haitze, avait longuement disserté sur ce tableau qui se trouvait également à cette époque sur l'un des autels du baptistère de Saint-Sauveur. « On peut faire une plaisante remarque, écrivait-il, à l'un de ces autels qui est celui de l'Annonciation qui fait bien voir la simplicité, pour ne pas dire la ridiculité, de quelques anciens peintres. On voit au tableau le Verbe en forme d'un petit enfant avec une croix sur l'épaule qui sort de la bouche du Très Haut..., et qui descend en cette manière dans le sein de Marie. » Après avoir blâmé cette représentation du Verbe sous la forme humaine et insisté sur le ridicule de ce qu'il appelle « ce portement de croix hors de saison », notre auteur n'en conclut pas moins : « On trouve d'ailleurs ce tableau assez beau pour son architecture quoyque fort gottique<sup>4</sup>. » D'où venait cette peinture ?

On crut pendant longtemps, sur la foi de l'affirmation de Fauris de Saint-Vincens, qu'elle avait été commandée par le roi René à un artiste de son entourage pour une chapelle de Saint-Sauveur. Une origine différente fut donnée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par l'historien Roux-Alphéran qui déclara que ce tableau avait été dans la chapelle de la famille d'Espagnet à Saint-Sauveur<sup>5</sup>. Un demi-siècle plus tard, un autre érudit local, Numa Coste, précisa à son tour, sans d'ailleurs révéler ses sources, que le tableau de l'Annonciation avait orné autrefois le chœur de Saint-Sauveur « où il était placé sur un autel élevé par un personnage consulaire nommé Corpici<sup>6</sup>. »

Il fallut attendre la publication de l'ouvrage de Labande, en 1932, pour connaître l'origine exacte de l'information donnée par N. Coste en 1893. Grâce à une note du chanoine Requin, Labande put annoncer que le retable n'était pas dû, comme on le croyait, à une commande du roi René, « mais au testament du drapier Pierre Corpici dicté le 9 décembre 1442. En réclamant sa sépulture à Saint-Sauveur, à droite du grand chœur et derrière la stalle du prévôt, Corpici prescrivit qu'on élevât en cet endroit un autel pour lequel on peindrait le retable de l'Annonciation<sup>7</sup>. » Labande se bornait d'ailleurs à reproduire la note du chanoine Requin résumant un acte lu par ce dernier dans un extensoire du notaire aixois Jacques Martin, en précisant toutefois qu'il ne lui avait pas été possible de retrouver ce registre.

Cette mise au point était certes fort intéressante mais ne prouvait pas de façon péremptoire que le panneau conservé dans le baptistère de Saint-Sauveur avant la Révolution fût précisément la partie centrale du retable de l'Annonciation commandé par les héritiers de Pierre Corpici après le 9 décembre 1442.





FIG. 1. — JURAMY. — Dessin à la plume et au lavis de sépia d'après le triptyque de l'Annonciation d'Aix, vers 1790. Phot. Henry Ely, Aix.

Il y a une dizaine d'années, en dépouillant les notes du chanoine Requin qui venaient d'être versées au dépôt d'Aix des Archives départementales des Bouches-du-Rhône, je m'aperçus qu'un certain nombre de documents, dont Labande avait omis de faire mention dans son ouvrage, apportaient de précieuses indications sur l'origine et la date du retable de l'Annonciation et permettaient même de formuler une nouvelle hypothèse, celle de son exécution par le peintre avignonnais Jean Chapus. « De nouveaux documents d'archives, révélais-je dans un article<sup>8</sup>, démontrent que



le triptyque de l'Annonciation est bien l'ancien retable de l'autel des Corpici. Ce sont les autres testaments du drapier Corpici (14-7-1445 et 13-2-1449) et ceux de divers membres de sa famille, actes retrouvés par Requin mais non publiés dans l'ouvrage de Labande, ainsi qu'un contrat de prix-fait découvert par nous dans les minutes d'un notaire aixois du xvi<sup>e</sup> siècle. On a désormais la certitude que le retable de l'Annonciation, exécuté du vivant de Corpici, était achevé en juillet 1445, ce qui correspond à la date généralement admise par les historiens d'art. »

N'ayant pas eu la possibilité, faute de place, de publier ces documents dans mon article, j'estimai tout à fait normal de les communiquer — avec quelques autres découverts depuis — à M. Leo Van Puyvelde lorsque celui-ci m'en fit la demande en 1954. Ces textes, qui ont été reproduits ou cités par lui<sup>9</sup> sont donc aujourd'hui bien connus et je n'aurais sans doute jamais eu la tentation de les publier à nouveau si je n'avais pas découvert depuis cette époque une série de nouvelles pièces d'archives inédites qui, s'ajoutant à celles que j'ai déjà communiquées à M. Van Puyvelde, permettent de reconstituer, cette fois avec la plus grande précision, le chemin parcouru dans la cathédrale Saint-Sauveur par le triptyque de l'Annonciation depuis la chapelle des Corpici pour laquelle il avait été peint, jusqu'à l'autel du baptistère sur lequel l'historien de Haitze le décrivait en 1679.

Le premier de ces documents est le testament du drapier Corpici dont on ne connaissait encore que le résumé d'après la note du chanoine Requin publiée par Labande<sup>10</sup>. Dans cet acte, daté du 9 décembre 1442, noble Pierre Corpici, drapier habitant d'Aix, fils de noble Jacques Corpici et de sa femme Catherine, de la ville de Brignoles, dicte comme suit ses dernières volontés. Il élit sépulture dans l'église Saint-Sauveur contre la porte ou entrée, à droite du grand chœur, derrière la stalle du Prévôt, à l'endroit où il a déjà convenu avec le Chapitre de faire élever un autel. Il lègue 100 florins pour décorer cet autel d'un retable, avec couronnement et prédelle, sur lequel devra figurer en peinture l'Annonciation ou Annonciade de la bienheureuse Vierge Marie. Ce retable doit être terminé dans les deux ans de son décès. Dans le cas où le prix de ce retable n'atteindrait pas la somme de 100 florins, la différence serait affectée à l'achat de nappes et ornements pour ledit autel. Il est enfin précisé que le retable portera les armes ordinaires du testateur et la marque de sa boutique de drapier<sup>10</sup>.

Quelques jours plus tard, le 5 janvier 1443, un accord intervient entre le Chapitre de Saint-Sauveur et Pierre Corpici au sujet de la sépulture concédée à ce dernier et de la messe d'anniversaire fondée à l'autel qu'il est autorisé à construire<sup>11</sup>.

Dans un second testament, daté du 14 juillet 1445, Pierre Corpici déclare à nouveau qu'il fait élection de sépulture dans l'église Saint-Sauveur près de l'autel de la chapelle de l'Annonciation qu'il dit avoir fait construire et renouvelle la fondation de la messe perpétuelle qui doit être célébrée à l'autel de l'Annonciation qu'il a fait édifier<sup>12</sup>.

Dans un troisième testament, dicté le 13 février 1449, Pierre Corpici précise



encore qu'il veut être enseveli à Saint-Sauveur devant l'autel de l'Annonciation qu'il a fait construire contre la porte, à droite du grand chœur. Il lègue d'autre part 30 florins et 5 gros pour une messe perpétuelle qui doit être célébrée à cet autel de l'Annonciation<sup>13</sup>.

Pierre Corpici devait vivre encore près d'une vingtaine d'années comme le prouvent les deux testaments ultérieurs que j'ai pu retrouver. Dans le premier, daté du 19 avril 1458, le drapier déclare à nouveau qu'il veut être enterré à Saint-Sauveur devant l'autel de sa chapelle de l'Annonciation<sup>14</sup>. Dans le second et dernier testament, dicté le 8 novembre 1465, probablement avant son décès, Pierre Corpici renouvelle ses ultimes volontés: élection de sépulture à Saint-Sauveur devant l'autel de sa chapelle de l'Annonciation existant à droite de l'entrée du chœur, legs de 600 florins pour une messe perpétuelle à dire à cet autel qui est sous le titre de l'Annonciation<sup>15</sup>.

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de cette première série de documents<sup>16</sup>?

Dans son premier testament du 9 décembre 1442, Pierre Corpici déclare qu'il veut être enseveli à Saint-Sauveur, près de la porte de la partie droite du chœur, derrière la stalle du prévôt, à l'endroit où il a déjà convenu avec le Chapitre de faire élever un autel. Il lègue 100 florins pour faire peindre sur cet autel un retable avec couronnement et prédelle représentant l'Annonciation, sur lequel devront également figurer ses armes et la marque de sa maison de commerce. Par contre, dans les autres testaments du drapier aixois il n'est plus du tout question de faire peindre un retable mais, chaque fois, le testateur fait élection de sépulture devant l'autel de l'Annonciation qu'il dit avoir fait édifier. On peut donc en conclure que si Pierre Corpici ne parle plus, en juillet 1445, du retable qu'il recommandait expressément à ses héritiers de faire peindre dans son testament du 9 décembre 1442, c'est bien que ce retable avait déjà été exécuté. L'expression « altare Annunciationis » qui figure dans les autres testaments de Pierre Corpici, comme dans ceux de ses descendants, doit être interprétée dans le sens le plus large d'autel achevé et pourvu de son retable de l'Annonciation.

Nous trouvons une première confirmation de l'exactitude de cette interprétation dans un acte notarié du 8 mars 1509 où le rédacteur fait précisément allusion à une réunion du Chapitre de Saint-Sauveur « ante altare Annunciationis beate Marie vulgariter appellatum *lo retaule de Corpici ejusdem ecclesie* »<sup>17</sup>. Les expressions « altare Annunciationis » et « retaule de Corpici » sont donc équivalentes et prouvent que l'autel était bien pourvu d'un retable représentant l'Annonciation.

Mais, le terme de retable servant à désigner aussi bien une peinture qu'une sculpture, a-t-on pour autant la certitude qu'il s'agissait d'une Annonciation peinte? La preuve que l'autel des Corpici était bien surmonté d'une peinture représentant l'Annonciation nous est fournie par un contrat du 25 avril 1552 passé entre le cabiscol du Chapitre de Saint-Sauveur et le peintre Jean Roy, chargé d'exécuter trois retables représentant l'Adoration des Mages. Il est en effet stipulé dans l'acte « que led. Roy sera tenu de fere le visaige de nre Dame desd. retables meilleur et plus beau que



celluy de la nonciade dauprès du cueur de saint sauveur de ceste ville »<sup>18</sup>. On ne saurait désigner plus nettement le tableau de l'Annonciation qui ornait l'autel de la famille Corpici.

Ce point important étant acquis, sommes-nous en mesure de prouver que ce tableau, signalé en 1509 et 1552, est bien celui que l'historien de Haitze décrivait en 1679 sur un autel du baptistère? Je vais pouvoir le démontrer facilement en publiant ci-dessous une série de documents inédits du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le 18 avril 1618, les administrateurs du Chapitre prenaient une importante décision : « Ayant remarqué l'incommodité que les prescheurs reçoivent lorsqu'ils preschent a la grand chaire s'en estants plaints fort souvent comme aussy l'ornement et embellissement de l'église la beauté du cœur et commodité du peuple pour y ouyr l'office et le sermon sans se presser dans le cœur, ont ordonné qu'il sera prins advis des maistres... pour faire ouvrir le cœur oster les deux autels qui sont aux deux costés de la porte et faire en façon que l'église soit plus embellie dieu servi avec plus d'honneur le peuple aussy mieux édifié... » Cette délibération était suivie, le 21 avril suivant, d'une nouvelle décision : « Ayant faict voir le desseing du trellis pour l'ouverture du cœur que M. Lombard contrerolleur des bastiments auroit faict ayant esté treuvé beau pour l'ornement de l'église, lesd. sieurs ont député MM... pour faire le marché du fer et du lothon et autres choses necessaires a ceste réparation...<sup>19</sup>. »

La transformation décidée par le Chapitre consistait à ouvrir la clôture occidentale du vieux chœur gothique contre laquelle, rappelons-le, était adossé l'autel des Corpici, et à la munir d'une grille. Ces travaux entraînaient donc la disparition des deux autels encadrant l'ancienne entrée et notamment celle de l'autel de la famille Corpici que tous les documents mentionnés jusqu'ici situent précisément du côté droit<sup>20</sup>.

Que devint alors le retable de l'Annonciation?

Une réponse particulièrement précise nous est donnée par une nouvelle délibération du Chapitre : « Du septiesme dudict moys de may [1618] estants assemblés en chapitre... ont accordé a Monsieur le conseiller despagnet que le retable de Nostre dame Lanonciade questoit sur lautel au dernier du cœur de leglise a main droite en entrant audict cœur sera mis et posé sur lautel intitullé de saint [laissé en blanc dans le texte] dans le baptistere de ladicte église la ou est la sépulture dudict sieur despagnet<sup>21</sup>. »

Ce document décisif nous révèle donc qu'au début du mois de mai 1618 le retable de l'Annonciation ne se trouvait déjà plus sur l'autel des Corpici, qui venait sans doute d'être démolì, et que le Chapitre était disposé à le faire transporter dans le baptistère sur l'autel de la famille d'Espagnet.

De quel autel s'agissait-il? Pour ceux qui ne connaissent pas la cathédrale d'Aix, il est bon de préciser que le baptistère de Saint-Sauveur se présente sous la forme d'une rotonde de huit colonnes antiques inscrite dans un octogone dont l'un des côtés ouvre sur le bas-côté méridional tandis que chacun des sept autres est décoré d'une



arcade aveugle abritant un autel. La liste de ces sept autels nous est donnée au début du XVI<sup>e</sup> siècle par l'acte de consécration de Saint-Sauveur du 12 décembre 1535 qui les énumère dans l'ordre suivant : « altare Sancte Marthe et altare Sancti Rochi et altare Annunciationis beate Marie et altare Assumptionis ejus... et altaria Sancte Margarite beati Joannis Baptiste et altare Sancti Eligii...<sup>22</sup>. »

L'autel possédé par la famille d'Espagnet n'était pas, comme on serait tenté de le croire, celui de l'Annonciation mais celui de saint Jean-Baptiste. En effet, par délibération du 16 juillet 1607, le Chapitre avait décidé « sur la réquisition faite par M. le Conseiller Espagnet... tendant aux fins d'avoir permission d'embellir l'autel de St Jean estant dans le baptistaire joignant la chapelle de Ste Marguerite et de fere fere une tumb au devant lautel de lad. chapelle pour luy et les siens, que led. sieur pourra quand bon luy semblera fere embellir lad. chapelle y fere un retable a la charge que l'Image St Jean Baptiste y sera depeincte comme aussy fere lad. sépulture au devant dud. autel...<sup>23</sup> ». Cet autel, placé sous le titre de saint Jean-Baptiste ne fut certainement jamais pourvu de son retable et devait être encore libre de toute décoration lorsque le chapitre, au printemps 1618, se trouva dans l'obligation, à la suite de la démolition de l'autel des Corpici, de chercher un nouvel emplacement pour le retable de l'Annonciation. La famille Corpici étant éteinte depuis près d'un siècle, le Chapitre n'avait aucune raison de refuser au conseiller d'Espagnet l'occasion qui lui était ainsi offerte de décorer à peu de frais son autel du baptistère<sup>24</sup>.

Mais a-t-on la certitude, ne manqueront pas d'objecter les sceptiques, que la délibération du Chapitre du 7 mai 1618 ait été suivie d'exécution et que le retable de l'Annonciation ait finalement pris place sur l'autel de la famille d'Espagnet?

Il n'est plus permis d'en douter après avoir pris connaissance des deux documents reproduits ci-dessous.

Le premier d'entre eux est le procès-verbal de la visite pastorale faite à Saint-Sauveur par l'archevêque Hurault de l'Hôpital le 18 novembre 1623. Décrivant « la chappelle du baptistaire » le prélat énumère les autels suivants :

*celuy de sainte marthe avec son petit retable vieux...*

*l'autel de saint roc avec son retable a demy usé...*

*l'autel saint Eloy avec son retable assez beau...*

*l'autel de nostre dame lannonciade sive de bouterique avec son retable et portes y ayant deux images au dedans...*

*l'autel de l'assumption nre dame sive de bousquete ayant le retable vieulx...*

*l'autel de saint Jean avec un retable ou est depeinct l'image nre dame de lannonciade fort beau avec ses portes...*

*l'autel sainte marguerite avec son retable y estant des images en bosse...*

*l'autel saint michel avec son retable ayant des images en bosse...<sup>25</sup>.*





FIG. 2. — Triptyque de l'Annonciation d'Aix. Aix-en-Provence, église de la Madeleine. Phot. Henry Ely, Aix.

Le second de ces documents est une sommation adressée le 22 janvier 1633 par un orfèvre d'Aix au peintre Valisset et au menuisier Rambot qu'il avait chargés d'exécuter un retable représentant saint Sulpice pour l'un des autels du baptistère. Il est précisé dans cette sommation que le retable en question « est au mitan de deux autres autels a lung desquels est painct en plate paincture l'annonciation de la Vierge appartenant au Sr conseiller despagnet et a l'autre appelé boutarique y est aussi l'annonciation de la Vierge en relief »<sup>26</sup>.

Ces deux textes, qui se complètent, nous démontrent clairement qu'il y avait dans le baptistère, en 1623 comme en 1633, deux autels pourvus d'un retable de l'Annonciation :



1° L'autel figurant déjà sous le titre de l'Annonciation dans l'acte de consécration de 1535, qui appartenait à la famille Boutaric et se trouvait surmonté d'un retable « en relief », c'est-à-dire sculpté<sup>27</sup>.

2° L'autel figurant sous le titre de saint Jean-Baptiste dans l'acte de consécration de 1535, puis sous celui de l'Annonciation après 1618, qui appartenait à la famille d'Espagnet et se trouvait décoré d'un retable peint<sup>28</sup>.

Que le tableau décrit par l'historien de Haitze en 1679 sur l'autel de l'Annonciation du baptistère ne puisse être que l'Annonciation « en plate peinture » surmontant l'autel de la famille d'Espagnet apparaît comme l'évidence même. Or, nous sommes maintenant absolument certains, grâce à la découverte de la délibération du 7 mai 1618, que le retable transporté sur l'autel de la famille d'Espagnet dans le baptistère provenait de l'autel de la famille Corpici sur lequel on le trouve expressément mentionné depuis le début du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Il convient donc, en bonne logique, d'identifier cette œuvre, dont tout le monde s'accorde par ailleurs à fixer la date d'exécution entre 1440 et 1445, avec le retable de l'Annonciation qui, commandé par Pierre Corpici après son premier testament du 9 décembre 1442, est désigné sous le terme de « altare Annunciationis » dans les autres testaments du drapier et dans ceux de ses descendants.

Nous avons donc désormais l'entière certitude, grâce à ces documents d'archives qui permettent de suivre au cours des siècles les différentes étapes du chemin parcouru par le retable de l'Annonciation, que le panneau conservé aujourd'hui dans l'église de la Madeleine est bien la partie centrale du retable peint pour l'autel du drapier Corpici à Saint-Sauveur. Cette documentation inédite constitue incontestablement l'argument le plus décisif qui ait été jusqu'ici apporté en faveur de l'origine locale du triptyque et de son exécution à Aix même par un artiste établi ou de passage dans l'ancienne capitale de la Provence. Cet argument, qui s'ajoute à celui de la technique purement méridionale de l'œuvre (toile marouflée sur un épais panneau de noyer) permet donc d'écarter définitivement toutes les hypothèses qui ont voulu retirer cette œuvre à l'école provençale du xv<sup>e</sup> siècle.

## DATE D'EXÉCUTION DU TRIPTYQUE

Le retable de l'Annonciation que nous trouvons décrit dans le baptistère de Saint-Sauveur en 1679, en 1633 et en 1623, qui est d'autre part signalé sur l'autel de la famille Corpici, à droite du chœur, en 1618, en 1552 et en 1509, ne peut être, comme nous l'avons déjà dit, que la peinture dont Pierre Corpici avait expressément recommandé l'exécution dans son testament du 9 décembre 1442. De toute évidence, il n'a pu être exécuté avant cette date.

Il était par contre achevé et en place sur l'autel en 1445 puisque dans son testament du 14 juillet de la même année Pierre Corpici ne fait plus aucune allusion à ce retable mais parle seulement de l'autel de l'Annonciation qu'il dit avoir fait construire et édifier. Dans ces conditions, il n'est plus permis de douter, comme l'a fait M. Van Puyvelde, de la date d'exécution du triptyque qui se situe forcément entre le 9 décembre 1442 et le 14 juillet 1445.

Comme je l'ai déjà proposé dans mon article de 1948, on peut raisonnablement admettre que le retable de l'Annonciation a été commandé par le drapier Corpici au printemps de l'année 1443, peu de temps après son accord avec le Chapitre de Saint-Sauveur du 5 janvier 1443, et que sa livraison a été sans doute prévue, comme c'était souvent l'usage à cette époque, pour la fête de l'Annonciation de l'année suivante. Il n'est donc pas aventureux d'admettre que le retable était achevé et en place sur l'autel des Corpici au printemps de l'année 1444.

(à suivre)

J. B.

SUMMARY: *Unpublished documents on the triptych of the Annunciation of Aix.*

Unlike all those who until now, in studying the famous triptych of the *Annunciation* of Aix, had confined themselves to the analysis of the style, Jean Boyer has used the resources of the rich unexplored Provençal archives in an attempt to identify the author of this outstanding monument of fifteenth-century French painting.

If he has not yet succeeded in finding the act which might reveal with absolute certainty the name of the creator of the triptych of the *Annunciation* and the date of execution of the latter, he has at least had the merit of discovering a certain number of unpublished documents in those archives which enable us to establish on solid bases the local origin of the retable of the *Annunciation* and to fix the execution between two quite certain dates (the spring of 1444).

Thanks to these unpublished documents of the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries, we can now trace back the career of the triptych of the *Annunciation* in the Cathédrale Saint Sauveur of Aix from the middle of the fifteenth century up to the period of the revolution. The documents from the archives reveal that this retable had originally been put together for the altar of the draper, Pierre Corpici (which stood at that time to the right of the entrance to the choir of Saint Sauveur) between December 1442 and July 1445. We now therefore have the certainty that we are dealing with the *Corpici Annunciation* and that it was executed in the very town of Aix, probably in the spring of the year 1444, by a Provençal artist who was either an inhabitant or a visitor in Aix at that period.

In a forthcoming article, Jean Boyer will show, with the help of new documents, that the characters portrayed on the volets of the triptych are the portraits of the draper, Pierre Corpici, and his elder son, Elzéar.



## NOTES

1. Le tableau fut d'abord abrité dans la sacristie de cette église (*Description des antiquités, monuments et curiosités de la ville d'Aix par le P.D.S.V.* (Fauris de SAINT-VINCENT), Aix, 1818, p. 21; J.F. PORTE, *Aix ancien et moderne*, Aix, 1823, p. 121, 1833, p. 167, avant d'être exposé, comme il l'est encore de nos jours, dans la dernière travée du bas-côté gauche (chapelle de N.-D.-de-Grâce).

2. FAURIS DE SAINT-VINCENT, *Mémoire sur les monuments, tableaux, statues les plus remarquables de la Ville d'Aix fait au mois de janvier 1791*, Bibl. Méjanes, Ms. 862 (1036), p. 12.

3. « *Tableau qui est à Saint-Sauveur dans une des chapelles du baptistère.* » Note manuscrite de la main de Fauris de Saint-Vincent sur un dessin de Juramy. Bibl. Méjanes, Estampes, D. 13.

4. P.J. DE HAITZE, *Les Curiosités les plus remarquables de la Ville d'Aix*, Aix, Ch. David, 1679, pp. 33-37.

5. ROUX-ALPHÉBAN, *Les Rues d'Aix*, t. I, 1845, p. 351, note 1.

6. N. COSTE, *Doc. inédits sur le mouvement art. au XV<sup>e</sup> s., à Aix-en-Provence, Réunion des S. des B.-A. des dép.*, 1893, p. 680.

7. L.H. LABANDE, *Les Primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, Marseille, 1932, I, p. 148, et note 1.

8. J. BOYER, *Le Maître de « L'Annonciation » d'Aix est-il identifié?*, *Arts*, numéro du 19 mars 1948.

9. *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1954, pp. 146-148. Il va sans dire que je ne partage nullement le point de vue de M. Van Puyvelde, qui a tiré de ces documents des conclusions tout à fait opposées à celles de mon article de 1948, notamment en ce qui concerne la date d'exécution du retable. Il est donc pour le moins abusif de le laisser croire (Cf. *La Revue des Arts*, 1955, p. 36 et note 31) et de me prêter une collaboration quelconque à l'article de M. Van Puyvelde, auquel je me suis borné à envoyer des copies de documents sans même savoir l'usage qu'il allait en faire. Pour tout lecteur de bonne foi, M. Van Puyvelde est le seul et unique auteur des conclusions de cet article. Le reproche qui est fait, par l'auteur de l'article de *La Revue des Arts*, de ne pas avoir su interpréter correctement ces documents ne peut donc s'adresser qu'à M. Van Puyvelde et ne saurait me concerner.

10. « ... Et eligo michi... sepulturam infra ecclesiam Sancti Salvatoris Aquensis juxta portam sive ingressum ad partem dexteram magni chori retro videlicet stallum sive cathedram domini prepositi ipsius ecclesie, in quo loco fieri debeat et ordino unum altare prout jam conveni et arrestavi cum dominis de capitulo ipsius ecclesie... et lego... ad decorem ipsius altaris... florenos

centum... et hoc pro uno retabulo cum supercelo et escabello supra dictum altare ponendis faciendo decenter ut convenit cum pictura seu representatione annunciationis sive annunciate beate marie Virginis prout domini de capitulo et gadiatores mei subscripti ordinabunt fieri et eis melius videbitur faciendum... que fieri et adimpleri ordino infra duos annos a die mei obitus computandos. Et si dictum retabulum cum supercelo et scabello dictorum centum florenorum non ascenderet volo et ordino restanum quantitatem dictorum florenorum centum que superfuerit soluto precio dicti retabuli ac superceli et scabeli predictorum converti et implicari in mapis et ornamentis dicti altaris... et volo et ordino dictis dictum fieri retabulum cum armis meis consuetis et cum marcha societatis mee et sociorum meorum apothecae draperie... » L'extensoire du notaire Jacques Martin portant le signe abrégatif 9 se trouve dans le fonds Laucagne du Dépôt d'Aix des Archives dép. des B.-du-R. sous la cote 306 E 48. Je tiens à remercier M. Jean Pourrière de m'avoir si aimablement signalé l'existence de ce registre que je n'avais pas pris la peine de rechercher puisque Labande le déclarait perdu en 1932. Le testament de Pierre Corpici figure au folio 39 de cet extensoire.

11. « Sit notum quod... nobilis vir Petrus Corpici... qui in executionem sue certe per eum facte ordinationis in testamento per eum condito sumpto et recepto per me Jacobum Martini... requisivit... eosdem dominos de capitulo quatinus eis placeret sibi locum altaris et sepulture electe concedere juxta ordinationem suam predictam, quiquidem domini canonici audita hujus modi requisicione illum concesserunt et ratam habuerunt ordinationem suam et illam promiserunt eidem nobili petro corpici adimplere bona quecumque dictorum anniversarium propterea obligantes assignantes et ordinantes quod missa incipietur die lune proxima. » Extensoire des notaires J. Caerprigent et P. de Assonissis, Arch. des B.-d.-R., Dépôt d'Aix, 306 E 77, f° 141.

12. « Et eligo sepulturam infra ecclesiam sci salvatoris aquen. videlicet juxta altare cappelle nunciationis nostre dne per me facte et composite. Item recole pro anima mea et parentorum meorum dotasse quamdam missam perpetuam in ecclesia sancti salvatoris aquen. deserviendam in altari beate marie nunciationis constructo per me ut constat nota sumpta per magistrum Jacobum Martini et pro quad. dedi florenos sex centum. » Protocole du notaire J. Lantelme. *Ibid.*, 306 E 121, f° 65.

13. « Et eligo... sepulturam infra ecclesiam Sci Saivat. aquen. ante altare annunciationis virginis marie quod in ea feci construi juxta portam sive ingressum ad partem dexteram magni chori. » Legs de 30 florins et 5 gros « pro missa celebrari perpetuo ordinata et que quolibet die celebratur in dicto altari annunciationis beate marie virginis et celebrabitur perpétuis tempo-

ribus in futurum anniversariis dicte ecclesie sci salvat ». Protocole du notaire J. Martin. *Ibid.*, 306 E 61, f° 29.

14. « Et eligo mihi sepulturam infra ecclesiam Sci salvat. aquen. ante altare cappelle mee annunciationis beate marie virginis. Item confirmo missam perpetuam et quolibet perpetuo celebrari ordinatam in dicto altari mee cappelle modo et forma contentis et declaratis in ordinatione super hoc alias per me facta... » (Protocole du notaire J. Martin. *Ibid.*, 306 E 67, f° 150.)

15. « Et eligo sepulturam corpori meo sepeliendo... in ecclesia cathedrali sancti salvatoris dicte civitatis aquen. scilicet ante altare cappelle mee annunciationis beate marie virginis existentis a dextris introitus chori ecclesie. » Legs aux anniversaires de Saint-Sauveur la somme de 600 florins pour la fondation d'une messe quotidienne et perpétuelle « in ecclesia predicta sancti salvatoris aquen. et ad altare predictum cappelle mee sub titulo annunciationis beate Marie... » Notaire A. Regineri. Copie dans Arch. des B.-d.-R. Chapitre d'Aix, 2 G 381, p. 2412.

16. Tous les membres de la famille Corpici ont tour à tour élu sépulture devant l'autel de l'Annonciation. Le 7 mai 1469, François Corpici, fils de Pierre Corpici, bénéficiaire de l'église Saint-Sauveur d'Aix, dicte ses dernières volontés. Comme son père, il veut être enterré à Saint-Sauveur dans la chapelle et devant l'autel de l'Annonciation où le corps de son père est inhumé : « In ecclesia predicta sancti salvatoris aquensis in cappella et ante altare supra dicti condam patris mei dicta de Annunciationis domine in qua corpus dicti condam genitoris mei humatum existit. » (Extensoire du notaire A. Regineri, Arch. des B.-d.-R. Dépôt d'Aix, 309 E 385, f° 1.)

Sa sœur, Guimone Corpici, réclame elle aussi la même sépulture dans son testament du 10 juin 1477. Elle veut être inhumée devant l'autel de l'Annonciation, fondé par feu son père, qui est à l'entrée du chœur de Saint-Sauveur : « Et eligo sepulturam... infra ecclesiam Sancti Salvatoris ante altare Annunciationis dominice ibidem fundatum per dictum condam nobilem Petrum Corpici patrem meum quod est in introitu chori ejusdem ecclesie... » (Protocole du notaire V. Feraudy. *Ibid.*, 307 E 76, f° 59.)

Enfin Honorat Corpici, petit-fils de Pierre, dans ses deux testaments du 25 juin et du 26 août 1507, souhaite à son tour être enterré à Saint-Sauveur devant l'autel de l'Annonciation et dans le tombeau de ses parents : « Ante altare annunciationis beate marie et in tumulo quondam parentorum meorum. » (Protocole du notaire I. de Marolles. *Ibid.*, 306 E 561, f° 140.)

Signalons encore que dans son testament du 16-11-1447, Pierre Besaudun, prêtre, élit sépulture à Saint-Sauveur, dans le pavé, devant la chapelle de Pierre Corpici : « In bardato ante cappella petri corpici. » (Protocole du notaire J. Martin. *Ibid.*, 306 E 60, f° 44.)

17. Protocole du notaire A. Borilli. *Ibid.*, 306 E 442, f° 135. Cet acte est à rapprocher du testament de la fille du sculpteur Audinet Stephani, Annette, qui, dans son testament du 14-6-1496, élit également sépulture à Saint-Sauveur : « Ante altare annunciationis gloriosissime virginis Maris vulgariter dictum de corpici. » (Protocole du notaire R. Michaelis. *Ibid.*, 306 E 532, f° 638 v°.)

18. Notaire A. Lambert. *Ibid.*, 303 E 81, IV, f° 234.

19. Arch. des B.-d.-R., Chapitre d'Aix, 2 G 487, f° 77 v°-78. Les prix-faits de la ferronnerie et du laiton sont donnés le même jour par-devant M<sup>e</sup> Borilli, notaire et greffier du Chapitre. La démolition de la partie du chœur où se trouvait l'autel des Corpici dut commencer aussitôt.

20. L'acte de consécration de Saint-Sauveur du 20-12-1535, publié par Albanès (*Gallia christiana novissima, Instr.*, 98-99), énumère également : « In parte dextera introitus dicte ecclesie altare Sancti Claudii et altare Sancti Stephani et altare Annunciationis et altare Sancti Michaelis... »

21. Arch. des B.-d.-R., Chapitre d'Aix, 2 G 487, f° 82.

22. Albanès, *op. cit.*

23. Arch. des B.-d.-R., Chapitre d'Aix, 2 G 486, f° 175. Dans une autre délibération du 28-5-1608 (*Ibid.*, f° 183 v°), le Chapitre autorisait le conseiller d'Espagnet à déplacer l'autel de Saint-Germain qui le gênait « pour pouvoir faire la réparation a l'autel que le chapitre luy a donné telle quil desireroit », à condition qu'il fasse peindre sur l'autel de Saint-Roch un retable représentant saint Roch entre saint Germain et saint Nicolas.

24. Le dernier des Corpici semble avoir été Jean Corpici, fils d'Honorat, décédé sans postérité dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Les d'Espagnet étant originaires de Brignoles, ville natale de la mère de Pierre Corpici, on peut se demander si des liens de parenté n'auraient pas existé, au xv<sup>e</sup> siècle, entre les Corpici et les d'Espagnet. Ces liens pourraient alors expliquer le désir du conseiller d'Espagnet de recueillir sur son autel le retable ayant appartenu aux Corpici.

25. Arch. des B.-d.-R., Dépôt d'Aix, 1 G 1332 *in fine* (récent versement de l'Archevêché). Les visites pastorales constituent une source de l'histoire de l'art dont on ne semble pas avoir jusqu'ici soupçonné l'intérêt. Je consacrerai une étude spéciale à celles de l'ancien diocèse d'Aix-en-Provence, qui sont particulièrement riches en documents inédits sur la peinture provençale des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles.

26. Minutes du notaire J. R. Baudoin. *Ibid.*, 303 E 220 f° 85 v°.

27. Ce retable sculpté avait sans doute été exécuté pour répondre à la volonté exprimée par Jeanne Boutaric dans son testament du 11-17-1530. Après avoir élu sépulture à Saint-Sauveur devant l'autel de l'Annonciation du baptistère fondé par ses ancêtres, la testatrice demandait qu'on fit aussitôt après son décès « unum retabulum in cappellania annunciationis Nostre Domine in baptisterio ubi per antea erat usque ad summam florenorum ducentum inclusa factura arci fiendi » (Protocole du notaire C. Granet. *Ibid.*, 302 E 652, f° 22).

28. La liste des chapellenies annexée au procès-verbal de visite du 18-11-1623 énumère dans le baptistère : « A lautel de l'annonciation chappellenie audict autel fondée par feu Jehan botarici... » [ancêtre de Jeanne Boutaric] « a lautel de l'annonciation chappellenie audict autel de l'annonciation de nre dame sive de



*St Jehan* fondée par feu Thomas Serpolet bénéficier... ». Ce texte confirme, en ce qui concerne l'autel des d'Espagnet, que le titre de l'Annonciation fut substitué à l'ancien vocable de Saint-Jean-Baptiste, avec lequel il dut certainement coexister quelque temps, après le transfert du retable de l'Annonciation dans le baptistère.

29. Même si nous ne possédions pas la délibération du Chapitre du 7 mai 1618, la preuve du transfert de l'autel de l'Annonciation dans le baptistère pourrait être tirée de la simple comparaison de l'acte de consécration de 1535 avec le procès-verbal de visite de 1623. On constate en effet que si le premier de ces documents énumère dans la partie droite de l'entrée les quatre autels de Saint-Claude, de Saint-Etienne, de l'Annonciation et de Saint-Michel, le second n'en mentionne plus que deux : ceux de Saint-Etienne et de Saint-Claude. Par contre, on retrouve précisément en 1623 dans le baptistère, outre les sept autels de Sainte-

Marthe, de Saint-Roch, de Saint-Eloi, de l'Annonciation, de l'Assomption, de Saint-Jean-Baptiste et de Sainte-Marguerite, déjà signalés dans l'acte de consécration de 1535, ces deux autels de Saint-Michel et de l'Annonciation — ce dernier incorporé à l'autel de Saint-Jean-Baptiste — qui avaient disparu de la partie droite de l'entrée au moment de la démolition du chœur en 1618.

Ajoutons que dans son *Recueil d'inscriptions* (Bibl. Méjanes, Ms. 860, n° 223), le Père Moulin, cordelier, signale en 1750, dans le baptistère de Saint-Sauveur, une pierre tombale portant l'inscription : « *Spagnetorum posuit 1607.* » Cette dalle, qui est presque totalement effacée aujourd'hui, et où l'on ne distingue plus que quelques lettres permettant de l'identifier, se trouve placée en avant de la deuxième arcade en partant de la gauche. L'autel des d'Espagnet, portant le retable de l'Annonciation était donc situé dans la deuxième arcade du côté gauche du baptistère.

# SEURAT AND EMILE VERHAEREN : UNPUBLISHED LETTERS

BY ROBERT L. HERBERT

IN 1887, a year after his *Sunday Afternoon on the Island of the Grande Jatte* had made him the most controversial of all contemporary French painters, Georges Seurat wrote three letters to the Belgian poet and critic Emile Verhaeren<sup>1</sup>. They mark the beginning of Seurat's friendship with the eminent poet and, in a broader sense, underline the important contacts between writers and painters of the Symbolist period. The slightly later association of Gauguin with Mallarmé and Charles Morice is more famous, but not at all unusual. The young Symbolist writers were Seurat's chief defenders from 1886 until his death in 1891, and among them he found several of his closest friends: Félix Fénéon, Paul Adam, Gustave Kahn and Verhaeren.




Next to Maurice Maeterlinck, Verhaeren was the most important Belgian writer at the end of the century. His book of verse *Les Moines* had just made him known in avant-garde circles in Paris when he visited the French capital in 1886, and from that time until his death in 1916 he was as active in Paris as in Brussels. During most of those years he was a major contributor to the important Brussels monthly *L'Art Moderne*, soon to publish many articles on Seurat.

It was certainly a mutually profitable friendship, this association of painter and poet. Verhaeren and Seurat probably met in the winter of 1885-1886 at one of the many places frequented by the young Symbolist and Neo-Impressionists. Seurat had a genuine need of his new friend's support because the older Impressionists, with the notable exception of Camille Pissarro (who joined the Neo-Impressionists), pitilessly rejected his work. Monet, Renoir and Sisley refused to participate in the eighth and last Impressionist exhibition held in May, 1886<sup>2</sup>, in which the *Grande Jatte* was the *succès de scandale*, and feelings between the "romantic" and "scientific" Impressionists—as Pissarro dubbed them—ran high.



~~Mon cousin~~ Cinq d'un bassin (Honfleur)  
 ou de cinq d'un bassin appartenant à M<sup>r</sup> Verhaeren  
 mais pas un coin et bassin quel qu'il soit

Le 13 janvier dernier j'ai remis 7  
 toiles à M<sup>r</sup> Foret. la nôtre comprise et non

M<sup>r</sup> Dimanche à la grande latte (1884) m. 90. 2<sup>e</sup> à 6<sup>e</sup>  
 Le bec du Hoc (grand camp) motif en largeur   
 La rade de grand camp motif en largeur   
 Un bassin (Honfleur) seule toile en haut et la nôtre  
 à figure aux indépendants sous ce et j'en suis fier Si le titre ne vous  
 titre convenait pas je vous en aurais remis un autre  
 de phare et d'horizon d'Honfleur en largeur très reconnaissable  
 la queue du bas Batin (Honfleur) en largeur   
 L'embouchure de la Seine sur Soliel se couchant en largeur  
 je ne suis pas que l'on puisse confondre les titres maintenant  
 j'ai en l'état de ne pas écrire les titres sur les châssis

J'ai laissé votre toile dans le cadre en vous  
 laissant une si un autre cadre vous  
 convenait mieux prenez la place de celui là.

Excusez-moi de gribouiller ainsi je vous réponds  
 au plus vite et m'en remet entièrement à vous  
 pour toutes les modifications que vous jugerez  
 convenables de faire à ma notice.

Veuillez m'adresser à M<sup>r</sup> Maus et  
 lui présenter mes respects  
 Recevez mes compliments et tenez-moi pour  
 votre cordialement dévoué  
 Seurat

FIG. 1. — SEURAT.—Letter to Emile Verhaeren, January 1887.—Brussels, Bibliothèque Royale de Belgique.

P. S. Si je me souviens bien: j'ai mis l'étoile  
le titre de votre tableau au pastel bleu  
sur le dos de la toile le jour même  
de votre visite.

Je n'avais gardé la Toile <sup>aussi longtemps</sup> que pour  
la mettre avec les autres comme j'en  
ai si de même fame dans mon esprit  
cela me semblait tout naturel et  
je croyais bien ~~me conformer~~ <sup>me conformer</sup> à votre  
lettre du 9 Novembre dernier.  
Ne craignez rien les motifs <sup>et sont</sup> différents  
Quand vous voyez les toiles vous ne pourrez faire  
de confusion.

Je vous ai peut être envoyé trop  
de choses?  
Bien à Vous.

FIG. 1.

Witness this unpublished letter to Verhaeren from Seurat's closest friend Paul Signac, written during the May exhibition:

*Je vous espérais toujours pour visiter notre exposition: enfin, dans un mois vous pourrez voir nos toiles chez les uns et chez les autres.*

*Cette exposition fut bonne pour nous: la presse a l'air de mieux comprendre nos théories certaines et basées sur des phénomènes physiques que les tâtonnements des premières impressionnistes. Ceux-ci sont furieux contre nous: une haine terrible. Pouvez-vous croire que Renoir et Monet ont chargé Petit de défendre de leur part au père Pissarro d'exposer des toiles divisées. C'est tellement honteux que les autres*



*exposants — peu impressionnistes cependant, Duez, Cazin, etc. — n'ont pas voulu se mêler de cette petite infâmie* <sup>3</sup>.

Signac was a little over-enthusiastic about the press's reception of the Neo-Impressionists, and it is precisely because the older critics, defenders of Monet and Renoir, were at best lukewarm towards the newcomers that Verhaeren's friendly pen was needed. He was repaid by the admiration and friendship of the painters, and by an initiation into the mysteries of painting which profoundly affected his ideas about art: one has only to compare his writings before and after his contact with the Neo-Impressionists.

Seurat and Verhaeren undoubtedly met again at the time of the Independents' exhibition in August and September of 1886. Then, because of the important contacts between the art worlds of Paris and Brussels, Seurat was invited to exhibit in February, 1887, with *Les XX*, a progressive group of Belgian artists that included Théo Van Rysselberghe, James Ensor and Félicien Rops. Whistler, Rodin, John Singer Sargent, Monet and Renoir had already participated in their annual shows (later Gauguin, Cézanne, Van Gogh and Toulouse-Lautrec also), and in 1887 Seurat was accompanied by Pissarro, Rodin, Berthe Morisot, Walter Sickert and others.

The first letter to Verhaeren (fig. 1) was written in mid-January and concerns the paintings he was sending to the imminent exhibition in Brussels.

*Coin d'un bassin (Honfleur) appartient à M. Verhaeren, ou Le Coin d'un bassin, mais pas un coin et un bassin quelconque.*

*Cher Monsieur Verhaeren,*

*Le 13 janvier dernier j'ai remis 7 toiles à M. Foret, la vôtre comprise et non emballée à part.*

*Rue Laffitte [i.e., exhibited at the last Impressionist show]:*

*Un dimanche à la Grande Jatte (1884), 3 m 50 [by] 2.50.*

*Le bec du Hoc (Grandcamp), motif en largeur, rocher en forme de bec.*

*La rade de Grandcamp, motif en largeur, bout de mur, haie, bateaux à l'ancre.*

*1886: Coin d'un bassin (Honfleur) a figuré aux Indépendants sous ce titre. Seule toile en hauteur. La vôtre et j'en suis fier. Si le titre ne vous convenait pas, je vous serai reconnaissant de le modifier.*

*Le phare et l'hospice d'Honfleur en largeur très reconnaissable.*

*La grève du bas butin (Honfleur), en large. Terrain éclairé, falaise blanc.*

*L'embouchure de la Seine. Soir, Soleil se couchant, reflet dans l'eau, en large. terrain le premier plan à l'ombre, brise-lames.*

*Je ne crois pas que l'on puisse confondre les titres maintenant. J'ai eu le tort de ne pas écrire les titres sur le châssis de chaque toile.*

*J'ai laissé votre toile dans le cadre où vous l'aviez vue. Si un autre des 5 cadres vous convenait mieux, prenez-le à la place de celui-là.*



FIG. 2. — SEURAT. — Coin d'un bassin (Honfleur), 1886. — Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. Phot. Vizzavona.





FIG. 3. — SEURAT. — Le Phare et l'hospice d'Honfleur, 1886. — London, National Gallery (Chester Beatty loan).  
*Phot. Vizzavona.*

*Excusez-moi de gribouiller ainsi. Je vous répond au plus vite et m'en remet entièrement à vous pour toutes les modifications que vous jugerez convenables de faire à ma notice.*

*Veuillez me déchiffrer à M. Maus et lui présenter mes respects.*

*Recevez mes compliments et tenez-moi pour votre cordialement dévoué*

SEURAT.

P.S. — *Si je me souviens bien : j'ai dû écrire le titre de votre tableau au pastel bleu sur le dos de la toile le jour même de votre visite.*

*Je n'avais gardé la toile aussi longtemps que pour la mettre avec les autres comme j'en ai six de la même forme. Dans mon esprit cela me semblait tout naturel et je croyais bien me conformer à votre lettre du 9 novembre dernier.*

*Ne craignez rien, les motifs étant différents. Quand vous verrez les toiles vous ne pourrez faire de confusion.*

*Je vous ai peut-être envoyé trop de choses?*

*Bien à vous<sup>4</sup>.*

From this first letter we learn that Verhaeren had visited Seurat before November 9th and presumably during the fall exposition in which the first four paintings mentioned in the letter were exhibited, and had arranged for the acceptance of *Coin d'un bassin (Honfleur)* (fig. 2). There is no mention of a sale and probably Seurat had given the canvas to him; he had already given away a great many paintings and drawings to his friends, as shown by an unpublished manuscript formerly in the collection of Félix Fénéon, dated November 1886, in which Seurat listed fourteen paintings presented to a number of acquaintances, including the writers Arsène Alexandre, Fénéon, Jean Ajalbert, Robert Caze, Paul Alexis and Gustave Kahn.

The letter is a curious combination of exact detail and cramped, messy handwriting typical of Seurat. The insistence upon a very precise title for Verhaeren's



FIG. 4. — Honfleur : the town hall and church of Sainte Catherine.



painting and the detailed description of the others bespeaks the young artist's love of the utmost clarity in everything he touched upon. It is this same clarity and complete lack of romanticism which stamps his Honfleur paintings with their unmistakably Seuratian qualities. Instead of choosing from the many picturesque sites in the center of Honfleur, such as the lovely medieval town hall and the church of Saint Catherine (fig. 4) which had attracted other artists, he painted the very prosaic industrial wharves (fig. 5) or tramped a mile outside of town to the lonely lighthouse and adjacent hospital (fig. 3). In either case, as Verhaeren himself later insisted, Seurat was turning his back upon the past and painting modern scenes in all their matter-of-fact plainness. This is not to deny poetic and very personal qualities to his compositions, which are imbued with a tender, even melancholy loneliness symbolized by the lighthouse, but on the contrary, to point to the remarkable achievements of the twenty-six year old artist who gave to banal subjects the highest artistic expression.

Before Seurat wrote his next letter, Verhaeren published an important article on the exhibition of *Les XX* in the Parisian review *La Vie Moderne*, in which he eloquently summarized Seurat's approach to painting.

"The *Grande Jatte* is painted with a primitive naïveté and honesty. In front of it we think of the primitives. Just as the old masters hieratized their figures at the risk of a certain stiffness, M. Seurat synthesizes manners, poses, and ways of walking. What they did to express their age, he attempts to do for his own, with the same solicitude for exactness, concentration and sincerity. He doesn't repeat their work, he uses only their profound method in order to sum up modern life<sup>5</sup>."

Seurat's second letter was written late in February or early in March.

*Mon Cher Monsieur Verhaeren,*

*Je suis de votre avis, mais Le phare a été travaillé pendant deux mois et demi, Le quai huit jours seulement. Je vous l'ai du reste dit en vous le cédant. Je considérais ça comme une grande esquisse. Nous nous entendrons donc sur un prix d'ami. Le phare est à vous. Je veux dire par là que je ne le vendrai pas à Paris car il faut me le renvoyer pour l'exposition des Indépendants (du 25 mars au 5 mai). Je suis très pauvre en toiles. Je n'ai absolument que mes trois derniers paysages exposés à Bruxelles. A partir du 5 mai je n'en aurai plus besoin et vous le renverrai avec celui ou en même temps que celui de M. Van Cutsem auquel j'écris pour la même raison (c'était dans les conditions). Renvoyez-moi donc le tout et le 5 mai je vous réexpédie Le phare, ou bien gardez Le quai. Vous me le renverrez dans la caisse du Phare (même grandeur).*

*Si je pouvais vous voir en mai à Paris? Il y a tant de nuances que je ne puis écrire! Enfin voilà.*

*Il me faut absolument pour mon exposition avant le 14 mars Le phare,  
La grève et le soleil couchant. Il n'y a que cela qui m'inquiète maintenant\*.*

*Votre dévoué.*

G. SEURAT.

*Suppliez M. Maus de faire soigner mes colis et le roulage de ma tartine [the Grande Jatte]. Je serre la main de M. Van Rysselberghe.*

*\* On s'arrangera toujours<sup>6</sup>.*



FIG. 5. — SEURAT. — *La Maria à Honfleur*, 1886-87, Prague, National Gallery. Phot. Vizzavona.

It is clear from this letter than Verhaeren, upon seeing *Le Phare et l'hospice d'Honfleur* (fig. 3) in the Brussels exhibition, preferred it to *Coin d'un bassin* although he did not return the latter to Seurat as the letter implies, but instead



kept both canvases. The most interesting fact brought forth by the second letter is that Seurat made a distinction between certain of his larger paintings, *Coin d'un bassin* being considered merely as a sketch demanding "only" a week, while *Le phare* is a finished canvas, the fruits of two and one-half months' work. The difference between the two is obvious, the large and uneven strokes of the sketch, with a good deal of bare canvas showing, contrasting with the measured brushwork of the finished painting. Because of its similar condition, *Bateau échoué* (*Grand-camp*) (Mr. and Mrs. Charles S. Payson) should also be considered a "sketch."

For the first time we have an estimate of the time required for Seurat's major landscapes. It is undoubtedly because he had not yet completed his Honfleur paintings that only *Coin d'un bassin* was exhibited at the Independents in the fall of 1886. By January *Le phare*, *La grève du Bas Butin* and *L'embouchure de la Seine, Soir*, mentioned in the first letter, were ready for exhibition, and in March 1887, the other three Honfleur paintings begun the previous summer were shown at the Independents: *La 'Maria' à Honfleur* (National Gallery, Prague), *L'entrée du port d'Honfleur* (Barnes Foundation, Merion) and *Bout de la jetée, Honfleur* (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo). Thus the traditional dating of summer, 1886, for the six major Honfleur paintings is not entirely accurate, and the last three named could more properly be dated 1886-1887.

The last letter, dated July 2 [1887], is more typical than the others of the short notes he wrote to his friends. Its terse phrases are frequently separated by horizontal lines that accentuate its telegraphic style.

*Samedi 2 juillet.*

*Cher Monsieur Verhaeren,*

*Avant de vous faire mon envoi, qui aura lieu mardi au plus tard, je crois devoir vous prévenir du prix du cadre.*

*15 francs.*

*5' le petit.*

*Si je ne reçois rien d'ici mardi ce sera une chose convenue.*

*Le port sera dû.*

*Grande vitesse c'est plus sûr.*

*128 bis, boulevard de Clichy.*

*Ma caisse étant assez commode pour transporter des toiles de la grandeur de votre tableau, soyez assez bon pour me la renvoyer par la petite vitesse.*

*J'ai vu hier MM. Van Rysselberghe et Picard fils.*

*J'ai beaucoup regretté de ne pouvoir m'entendre avec vous sur tous ces détails.*

*Toutes mes amitiés.*

Georges SEURAT<sup>7</sup>.

The "little one" mentioned by Seurat refers to one of his tiny oils, many of which he gave away. It was perhaps a token in honor of a long, friendly meeting with Verhaeren the previous month, a meeting commemorated in an article the poet wrote shortly after Seurat's death<sup>8</sup>. This long essay, which has never been translated into English, is the best general analysis of the painter's work written by one of his friends, and is important for transcribing some of Seurat's own words in indirect discourse.

"We had to break a good deal of ice before we got through to each other. It was at Paris... in his studio on the Boulevard de Clichy that our mutual skittishness was dispelled. One morning in June I went to find him in his sixth-floor garret under the roofs. A few cigarettes, then the pipe, and the good smoke enveloped us in an atmosphere of intimacy...

His *Baignade* [now in the Tate Gallery], I saw it there, not systematically divided in color although it already contained the reactions and modifying influences of the light.

And the studies hung on the wall, and those in the corners, and those in boxes or on top of the furniture. And the *Grande Jatte* [Chicago] against the wall.

A few landscapes: his summer work which he did every year at the seashore or around Paris.

Asnières [locale of the *Baignade* and the *Grande Jatte*]: nowhere else in the world did he find a place with a more moist and charming light. In the winter, he finished a large canvas, a painting of research and, if possible, of conquest—

—A painting with a thesis, I interrupted. But he didn't at all approve and continued—Then, in summertime, wash the studio light out of the eye and translate as exactly as possible the pungent sunlight, with all its nuances. An existence divided in two by art itself.

There were other meetings in the evenings, in the cafés on Montmartre or sometimes... at the opening of spring exhibitions at Petit's [a gallery where the Impressionists exhibited frequently] and other places, sometimes even on the top of a double-decker bus... he told me... of his new preoccupations with line...

To listen to Seurat confessing his ideas in front of his year's work was to follow someone of sincerity and be won over by his persuasiveness. Calmly, with careful gestures, his eye never leaving you while his slow and unvarying voice searched for slightly tutorial words, he showed you his results, clear certainties which he called *the basis*. Then he sought your opinion, called you to witness, and awaited the word which would indicate that you had understood; all very modestly, almost timidly, although you were aware of his unspoken pride. He hardly ever talked anything down and even admitted certain admirations that in his heart he really didn't feel, but one sensed that he was condescending and devoid of envy. He never complained about the success of others, although of all people it was he who should have been visited by success...



If it were necessary to characterize him in one word, we would say that he was above all an organizer, giving to this word an artistic sense. Hazard, luck, chance, excitement—he ignored them all. Not only did he never begin his paintings without knowing where he was going, but also his preoccupation went even beyond their success as particular works. For him they lacked real significance unless they proved a certain rule, a certain artistic truth, a conquest of the unknown. If I understand him well, I think Seurat gave himself the mission of pulling art out of the hesitations of vagueness, irresoluteness and imprecision. Perhaps he thought that the positive and scientific spirit of his time demanded in the realm of imagination a more clear and solid method for the conquest of beauty. He wanted to inscribe this method point by point on the bottom of each of his canvases, and often he succeeded.

His goal, nearly reached even at the age of thirty-one, was composed of a double aim: on the one hand, to assign to color, far from any fantasies, its fundamental principles and its sources—local color, light source, reactions and counter-influences of things—on the other hand, to determine the esthetic and intellectual expression of line, be it straight, horizontal or curved, that is, the whole of drawing.

Limited as he was to this single preoccupation, one might think that his spirit was uniquely positive and realistic. Far from it!

Through his researches in line, he succeeded in design, composition and decoration both bold and ideally beautiful...; certainly [had he lived longer] he would have come to...a series of intellectual works drawn from his mind. His line charged with emotional effect would have opened to him...that beauty independent of everything, beauty by and for itself...

For us as we saw him, it is Ingres whom he recalled most frequently. Already he had moulded certain of his ideas into axioms; he theorized willingly; he loved doctrines, fixed precepts, certain and indisputable means, but he was more austere and cold than the author of the *Odalisque*. His paintings are never sensual; his *Chahut* [Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo] dancers appear almost chaste.

Although retiring, he opened up his intimate experiences, and let in by a wide-open door whoever was sincere, searching and not malevolent. He spoke ceaselessly of art, stressing not what he had done, but what he planned to do. The past, from which he resuscitated Delacroix and Ingres, was for him if not death, at least something one scarcely need regard. To foresee seemed to him more necessary than merely to see. »

R. L. H.

RÉSUMÉ : *Seurat et Emile Verhaeren, lettres inédites.*

En 1887 Georges Seurat écrivit trois lettres jusqu'à maintenant inédites, au poète et critique belge, Emile Verhaeren. Elles marquent le début d'une amitié fructueuse pour l'un et l'autre car Seurat avait besoin de la plume amicale de Verhaeren, tandis que le poète bénéficiait des connaissances approfondies de son nouvel ami sur la peinture. Les lettres concernent les peintures envoyées à l'exposition de Bruxelles, *Les XX* (février 1887), et en particulier deux toiles qui devaient enrichir la modeste collection de Verhaeren. Seurat semble avoir donné *Le Coin d'un bassin* (Honfleur) au poète à la fin de 1886; mais quand Verhaeren vit en février suivant *Le Phare et l'hospice d'Honfleur*, il lui accorda sa préférence et Seurat lui céda le tableau à un prix d'ami. *Le coin d'un bassin* était seulement une grande esquisse, que Seurat avait exécutée en une semaine, tandis que *Le Phare* était une œuvre bien finie à laquelle l'artiste avait travaillé deux mois et demi.

Seurat écrivit ces trois lettres avec un soin scrupuleux d'exactitude, aussi précises et claires que sa peinture qui sait si bien exalter la poésie du sujet le plus banal.

## NOTES

1. I wish to thank sincerely the Bibliothèque Royale de Belgique and Maître Thomas Braun, Verhaeren's executor, for permission to publish these letters for the first time. For an excellent history of the friendships between painters and poets, consult John Rewald's *Post-Impressionism from van Gogh to Gauguin*, New York, 1956. Here and in his *Seurat*, Paris, 1948, Mr. Rewald has brought to light the friendship between Verhaeren and Seurat.

2. See REWALD'S, *The History of Impressionism*, New York, 1946, pp. 387 ff.

3. "I've been hoping right along that you would visit our exhibition. Anyway, in a month you can see the paintings in our different studios.

"This exhibition has been good for us: the press seems to understand our unequivocal theories based on physical phenomena better than the hesitations of the first impressionists. The latter are furious at us: a terrible hatred. Can you believe that Renoir and Monet told Petit [one of their dealers] to forbid father Pissarro to exhibit paintings of divided color [i.e., Neo-Impressionist paintings]? It's so shameful that the other exhibitors—hardly impressionists moreover, Duez, Cazin, etc.—didn't want to get mixed up in this little infamy."

4. The "M. Maus" mentioned by Seurat was Octave Maus, secretary of *Les XX* and an editor of *L'Art Moderne*. The seven paintings listed in the letter are now, starting with the *Grande-Jatte*, in the following collections: The Art Institute of Chicago; The National Gallery, London; Mr. and Mrs. David Rockefeller; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; The National Gallery, London (Chester Beatty loan); Musée de Tournai, Tournai; Dr. and Mrs. David Levy.

"Corner of a Dock (Honfleur) belonging to Mr. Verhaeren, or The Corner of a Dock, but not just any corner or any dock.

Dear Monsieur Verhaeren,

On January 13th last I deposited 7 paintings with M. Foret, yours included and not wrapped separately.

Rue Laffitte [i.e., exhibited at the last Impressionist show]:

*Un Dimanche à la Grande-Jatte* (1884), 3 m. 50 [by] 2.50.

*Le Bec du Hoc (Grandcamp)*, horizontal composition; rocky prominence in the form of a beak.

*La Rade de Grandcamp*, horizontal composition; end of a wall; hedge; boats at anchor.

*Coin d'un bassin (Honfleur)* (1886), was shown at the Independents with this title. The only vertical composition. Yours, and I am proud of it. If the title doesn't suit you, I will be happy to have you modify it.

*Le Phare et l'Hospice d'Honfleur*; horizontal composition, easily recognized.

*La Grève du Bas-Butin (Honfleur)*; horizontal composition; sunlit ground, white cliff.

*L'Embouchure de la Seine. Soir. Setting sun.* Reflection in the water. Horizontal composition; foreground in shadow; groynes.

I don't think that you can confuse the titles now.

I was wrong not to write the titles on the frame of each canvas.

I left your painting in the frame in which you saw it. If another of the 5 frames suits you better, take it in place of that one.

Excuse me for scribbling like this. I am replying to you in great haste and relying upon you for any change in the catalogue that you might deem advisable.

Please untangle my writing for M. Maus and give him my greetings. My kind regards to you, and consider me your cordially devoted.

SEURAT.

P.-S.—If I remember correctly, I wrote the title of your painting in blue chalk on the back of the canvas the very day of your visit.

I only kept the painting this long in order to put it with the others, as I have six of the same size. That seemed quite natural to me and I thought I was conforming to your letter of 9th November last.



Don't worry, the motifs are all different. When you see the paintings you won't be able to confuse them.

Perhaps I sent you too many things?

Yours truly."

5. « Le Salon des Vingt à Bruxelles », *La Vie Moderne*, 9, 9, February 26, 1887, p. 138.

6. The "M. Van Cutsem" Seurat refers to in the second letter purchased *Le Bec du Hoc* for 300 francs then (\$60): SIGNAC, « Le Néo-Impressionnisme, Documents », *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 11, 1934, p. 58. Seurat referred to *Coin d'un bassin* in a letter to Signac written in August of the previous year:

« 6 toiles seulement :

4 de 25 - 1 de 15 - 1 de 10.

1 considérée comme finie le motif étant depuis longtemps morcelé (des bateaux [dans] un coin de bassin). »

The letter is in the collection of Mme Ginette Signac and is reproduced in part in REWALD's *Seurat*, Paris, 1958, p. 111. Seurat apparently thought of the painting as a completed sketch, but not as a fully developed painting. Because of the phrase « le motif étant depuis longtemps morcelé », we can assume that he transferred the dockside motif to *La « Maria » à Honfleur* (fig. 5) and there developed it fully, leaving *Coin d'un bassin* as a preliminary statement of the theme.

"My Dear M. Verhaeren,

I agree with you, but *Le Phare* was worked on for 21/2 months, *Coin d'un bassin* only for a week. I told you that, moreover, in letting you have it. I consider it as a large sketch. We can thus agree on a price for you as a friend. *Le Phare is yours*. I mean by that that I won't sell it in Paris, because it must be returned to me for the exhibition of the Independents (from March 25th to May 5th). I am very poorly off for paintings. I have nothing but my last 3 landscapes exhibited in Brussels. After May 5th I won't need them any more and will return yours together with the one belonging to M. Van Cutsem, to whom I am writing for the same reason (it was in the agreement). Send me back the whole group then, and on May 5th I'll return *Le Phare* to you; or else keep *Coin d'un bassin* for now. You can return it to me later in the packing crate for *Le Phare* (same size).

Will I be able to see you in May in Paris? There are all sorts of nuances that I can't put in a letter! Well, that's it.

For my exhibition I absolutely must have before the 14th of March:

*Le Phare*,

*La Grève* and *Le Soleil couchant*. That's all that bothers me now\*.

Yours sincerely,

G. SEURAT.

Beg M. Maus to prepare very carefully my crates and the rolling up of my piece of pastry [the *Grande-Jatte*]. A handshake for M. Van Rysselberghe.

\*We can always work things out.

7. The address given in the letter is that of Seurat's studio on Montmartre. Théo Van Rysselberghe was a leader of *Les XX*, and « Picard fils » was probably the son of Edmond Picard, an editor of *L'Art Moderne*.

"Saturday. July 2nd.

Dear Monsieur Verhaeren,

Before I send you my package, by next Tuesday at the latest, I thought I ought to tell you the cost of the frame:

15 francs.

5 for the little one.

If I don't hear from you before Tuesday, it will be understood like that.

Postage collect.

It's safer to send it express.

128 bis, boulevard de Clichy.

My packing-crate being rather convenient for transporting canvases the size of yours, would you be good enough to return it to me by ordinary post?

Yesterday I saw Messrs. Van Rysselberghe and Picard, Junior.

I'm very sorry not to have arranged all these details with you before.

Cordially yours,

Georges SEURAT."

8. « Georges SEURAT », *La Société Nouvelle*, 7, 1891, reprinted in *Sensations*, 1927, pp. 195-203 (with slight alterations). Fragments of this article were cited by REWALD, *Seurat*, Paris, 1948, and two paragraphs translated in his *Post-Impressionism*, pp. 111 and 117.

# INGRES GRAVEUR

PAR HEINRICH SCHWARZ

Au début des années vingt apparut sur le marché d'art un nombre considérable d'exemplaires d'une lithographie, jusqu'alors inconnue sous cette forme, qui montrait sur feuille unique, dans un ordre symétrique et généalogique, quatre portraits en buste d'une famille aristocratique anglaise, soigneusement inscrits et uniformément signés : « *Ingres/Rome/1815.* » (fig. 1.). On ne connaissait avant cette date que les épreuves individuelles des portraits conservés au British Museum. Puisque les quatre portraits sur feuille unique étaient visiblement dessinés sur une seule pierre et tirés d'une seule pierre, il ne peut s'agir dans les impressions individuelles que d'exemplaires découpés de la feuille originelle. Les exemplaires non découpés se présentaient tous dans un état impeccable, prouvant qu'ils avaient dû être préservés en lieu sûr et avaient probablement été découverts peu après 1923 pour être ensuite mis en vente.

J'ai montré dans un article, publié en 1926<sup>1</sup>, amplement documenté, et, avec des arguments que je n'ai pas à répéter ici, mais qu'il y aurait lieu de compléter<sup>2</sup>, que les quatre lithographies n'étaient pas des originaux de la main d'Ingres, mais des reproductions de dessins de l'artiste qui vivait à Rome de 1806 à 1820 et avait, selon ses propres paroles, fait « une quantité immesurable de portraits d'Anglais, de Français et de toutes les nations<sup>3</sup> », notamment entre 1815 et 1818. Mes recherches

n'avaient amené à assurer que les quatre lithographies avaient été faites après 1815, probablement vers 1821, d'après des dessins d'Ingres, sur la commande de l'un des survivants (L. D. 2 ou L. D. 4), par Charles Hullmandel ou un autre lithographe anglais, et imprimées à Londres chez Charles Hullmandel, dont l'adresse apparaît sur chacun des portraits.

L'une des objections les plus graves contre la supposition que les lithographies aient été faites en Italie, en 1815, était la preuve que la lithographie n'avait progressé que très lentement à Rome, depuis son introduction en 1808; qu'il ait pu y avoir une brève activité entre 1808 et 1812<sup>4</sup>, mais qu'il n'existait aucun établissement lithographique à Rome en 1815. Encore en 1820, quand l'art lithographique était en pleine floraison en France, il « était très peu répandu en Italie » (« in Italien noch wenig ausgebreitet »<sup>5</sup>). D'autre part, la datation des lithographies en question autour de 1821<sup>6</sup> acquerrait une plus grande probabilité du fait que l'imprimerie Hullmandel fut fondée en 1818 seulement, et de celui que les portraits de Lady Glenbervie et de son fils Frederic Sylvester Douglas portent les dates mortuaires (1817 et 1819), tandis que la date mortuaire (1823) manque sur le portrait de Lord Glenbervie. Une confirmation supplémentaire en faveur d'une telle datation nous est donnée dans le filigrane « 1820/J. Whatman »



du papier apparemment utilisé dans presque toutes les impressions<sup>7</sup>. Aucun autre papier d'impression, un papier italien, par exemple, et indiquant une date autour ou avant 1815, ne semble être connu jusqu'ici.

A l'aide de tous ces indices, la recherche avait mené à la conclusion que les quatre lithographies ne pouvaient être que des reproductions de quatre dessins romains d'Ingres, reproductions qui, au surplus, n'avaient, du point de vue de la qualité, rien de l'admirable précision, sûreté et vivacité de l'artiste. Lord Glenbervie (1744-1823) ou son beau-frère, Earl of Guilford (1766-1827), ont dû les faire reproduire, aux environs de 1821, dans l'établissement lithographique de Charles Hullmandel. De la sorte, les deux survivants étaient à même de présenter aux parents et amis un « memento » des jours heureux passés à Rome et en Italie, quand pendant peu de temps la famille avait été réunie.

J'envisageais trois possibilités quant au sort des dessins inexistantes en 1926 :

1° Que les dessins avaient disparu.

2° Que les dessins avaient été endommagés en voulant les traduire sur pierre et étaient perdus à la suite de cela.

3° Que les dessins se retrouveraient un jour, dans une collection anglaise vraisemblablement chez les héritiers des modèles. Cette dernière supposition se révéla exacte. En 1939, Brinsley Ford, dans son article « Ingres' Portrait Drawings of English People at Rome 1806-1820 », paru dans *The Burlington Magazine* de juillet 1939, disait que les quatre dessins se trouvaient en possession de Sacheverell Sitwell, à Weston Hall, Towcester, Northamptonshire. Mais ce fut seulement de longues années après, en décembre 1956, que Hans Naef publia les quatre dessins (« Ingres' Portrait Drawings of English Sitters in Rome », dans *The Burlington Magazine* de décembre 1956, pp. 427-435 ; fig. 2-5). Grâce à la comparaison enfin possible entre dessins et lithographies, et avec l'appui des objections faites en 1926, aucun doute ne semble plus possible quant à la non-authenticité des lithographies. Hans Naef était arrivé au même résultat : à savoir que les lithographies n'étaient que des copies des quatre dessins. Une fois de plus, comme tant d'années auparavant (v. note 12), le propriétaire heureux des

dessins tint à défendre l'originalité des lithographies, dont la valeur avait, il est vrai, passablement souffert depuis leur apparition dans les années vingt<sup>8</sup>. Dans les milieux professionnels et compétents, de la rue de Richelieu à la rue de Seine, on en était arrivé depuis longtemps à penser de même, indépendamment de mon article, connu dans ces milieux seulement aux alentours de 1955. Donc, ce ne fut ni d'après mes recherches ou celles des autres, mais plutôt d'après des critères, non moins valables, de style et de qualité qu'on avait acquis la certitude qu'Ingres n'avait rien à voir avec ces quatre lithographies. En conséquence, il était devenu de plus en plus difficile de trouver acquéreur pour les lithographies, soit découpées, soit réunies. Un scepticisme injustifié allait même s'emparer des autres travaux graphiques d'Ingres.

La comparaison, sinon dans l'original, au moins en reproduction, entre les portraits dessinés et les portraits lithographiés, permet de nombreuses constatations qui, toutes, réfutent l'originalité des lithographies : Tout d'abord, les quatre portraits apparaissent sur les lithographies en sens inverse. Tandis que les portraits lithographiés montrent des signatures parfaitement identiques quant au texte et à la disposition, elles s'écartent sur les dessins au point de ne pas coïncider une seule fois :

Lord GLENBERVIE, modèle pour L. D. 2 : « Ingres Del à/Rome 1816. »

Lady GLENBERVIE, modèle pour L. D. 3 : « Ingres Del à/Rome 1816. »

Hon. Frederic NORTH, depuis 1817, 5th Earl of Guildford, modèle pour L. D. 4 : « Ingres à/Rome. »

Hon. Frederic Sylvester NORTH DOUGLAS, modèle pour L. D. 5 : « Ingres/Rome/1815. »

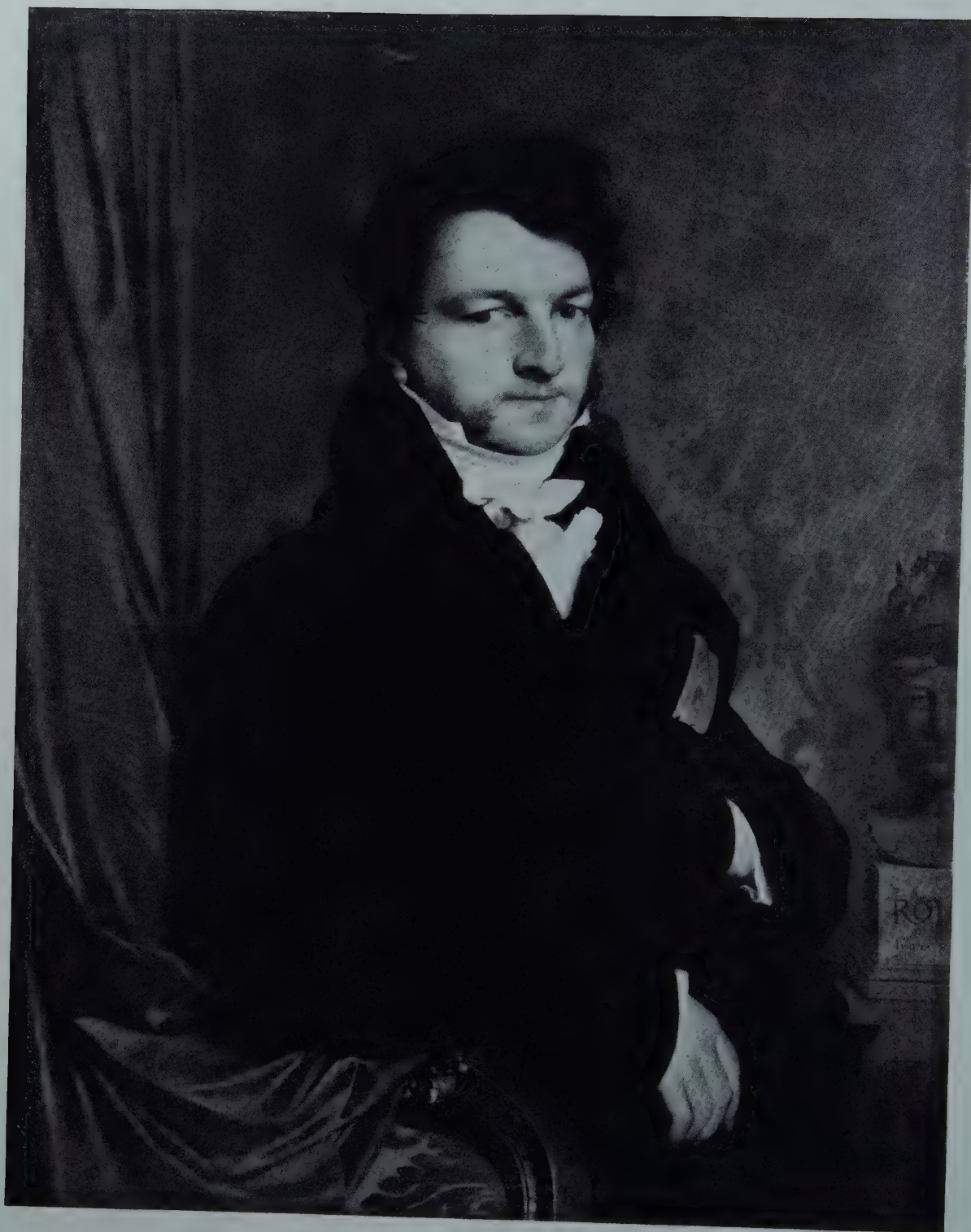
Sur les quatre lithographies, par contre, les signatures coïncident jusque dans le moindre détail avec la signature de Frederic Sylvester Douglas (L. D. 5) et sont, sans doute copiées d'après ce dessin. De là le fait frappant que les quatre lithographies portent la date de 1815, tandis que deux des portraits dessinés n'ont été créés qu'après 1816. Ce qui signifierait qu'au moins deux des lithographies (L. D. 2 et 3) précéderaient les dessins datés 1816, ou bien que ces deux dessins avaient été copiés d'après les lithographies de 1815. Etant donné que, selon une information contemporaine, l'Hon.



FIG. 1. — Quatre Portraits d'une Famille Aristocratique Anglaise. Lithographie anglaise d'après des dessins d'Ingres Vers 1821 (L.D 3, 2, 5, 4).

Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York. Duk Fund, 1923.





116. 2 — INGRES. — Portrait du Baron Jacques Marguet de Norvins, 1811. *National Gallery, Londres.*

Frederic North, plus tard Earl of Guildford (L. D. 4), était le premier membre de la colonie anglaise à Rome à se faire portraiturer par Ingres<sup>9</sup>, nous pouvons assumer en confiance que son portrait non daté a déjà été exécuté en 1815, et que, par conséquent, deux dessins proviendraient de 1815, et deux de 1816. Comment s'expliquer la date de 1815 sur les quatre estampes et, à l'encontre des dessins, l'uniformité des signatures? Inutile de mentionner ici que chacun des dessins révèle à l'étude une conception, une disposition spatiale et des proportions différentes. Il va sans dire que la lithographie des portraits sur feuille unique ne sera pas la version finale, mais qu'il s'agit là d'impressions non encore découpées. La disposition généalogique des portraits (mère et père au premier rang, 1816; fils et frère de la mère au second, 1815) indique également un désir exprimé par les patrons de Hullmandel, plutôt que les intentions d'Ingres ou de quelque hasard. En outre, la comparaison entre dessins et lithographies révèle le plus parfait accord dans les détails, tandis que la différence qualitative se trouve être encore plus grande que l'on avait présumé et que ne l'avait pressenti, par exemple, Max J. Friedländer avec son intuition coutumière qui avait écrit en 1922, c'est-à-dire sans connaître les dessins, que les lithographies étaient « excellentes, mais après tout, rien que des reproductions (!) d'un dessin plus beau, plus clair et plus net »<sup>10</sup>.

Ces considérations stylistiques pourraient être naturellement complétées par des documents contemporains qui prouveraient, ou réfuteraient, l'authenticité. Le propriétaire actuel des dessins, et défenseur acharné des lithographies, est entré, par héritage, en possession de la maison de Lord Glenbervie en 1923. Dans cette maison, Weston Hall, se trouvait aussi le manuscrit des journaux de Lord Glenbervie, que le nouveau propriétaire fit publier, par Francis Bickley<sup>11</sup>, en deux volumes, cinq années plus tard, en 1928. On ne publia, malheureusement, ces journaux que sous forme abrégée. La partie publiée ne contient pas, hélas, le passage qui prouverait, selon M. Sitwell, de manière irréfutable que les dessins datés 1815 et 1816 aient été renvoyés à Ingres pour être lithographiés (1815) pour illustrer les journaux que Lord Glenbervie entreprit de préparer en vue de leur publication après la mort de son fils (1819),



FIG. 3. — INGRES (attribué à). — Portrait du Baron Jacques Marguet de Norvins. Lithographie, 1811 (L.D. 7). The Cleveland Museum of Art, Dudley P. Allen Collection, 1947,

ainsi qu'il ressort d'une communication du détenteur des journaux et dessins à l'auteur du présent article<sup>12</sup>. L'aversion persistante de M. Sitwell contre une publication du texte se référant à Ingres — soit dans sa communication à l'auteur, soit encore dans sa lettre aux éditeurs du *Burlington Magazine* — est aussi regrettable que sa réticence à donner des détails sur les « états » de la lithographie aux quatre portraits, dont bon nombre semble avoir été en sa possession en 1943. A cette date — 16 janvier 1943 — M. Sitwell écrivait : « The lithographs vary in state. You may only have seen bad examples. The best are magnificent. I have some in which all four drawings are on one sheet<sup>13</sup>, in the state they were prepared for the memoirs. » (« Les lithographies se présentent en divers états. Vous n'en avez peut-



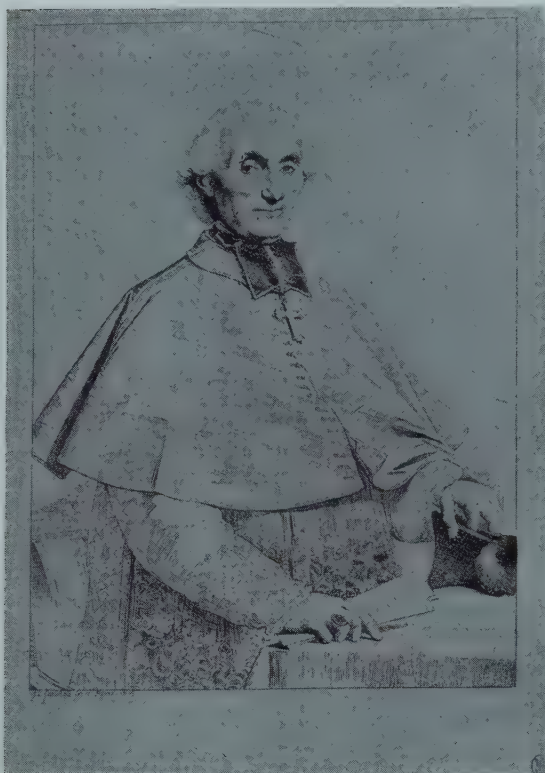


FIG. 4. — INGRES. — Portrait de Monseigneur Gabriel Corbois de Pressigny. Eau-forte, 1816 (L.D. 1, 2<sup>e</sup> état). *Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund. 1921.*

être vu que de mauvais exemplaires. Les meilleurs sont magnifiques. J'en ai sur lesquels les quatre dessins se trouvent sur une seule feuille, dans l'état destiné aux mémoires. »)

Il n'est pas difficile aujourd'hui de comparer des épreuves des quatre lithographies dans les collections européennes et, surtout, dans celles de l'Amérique, des impressions se trouvant dans les Cabinets des estampes de Vienne, Paris<sup>14</sup>, New York, Boston, Cleveland<sup>15</sup>, Saint-Louis, Toledo<sup>16</sup>, et de Yale<sup>17</sup>, pour n'en nommer que quelques-uns. Pour ce qui est des impressions individuelles, c'est-à-dire des exemplaires découpés, il s'en trouve depuis la moitié des années vingt dans de nombreuses collections<sup>18</sup>. Elles ne présentent aucune variation d'états, et il est probable que toute différence, pour autant qu'il y en ait, n'est due qu'à des différences d'impression, mais nullement d'états.

\*\*\*

Comme il a été dit, les doutes des derniers trente ans, concernant les quatre lithographies, ne se limitaient pas à celles-ci, et cela indépendamment de mon article, connu des spécialistes depuis peu de temps seulement. Il semblerait donc utile d'étendre l'étude d'Ingres graveur à ses peu nombreuses œuvres dans ce domaine, et de compléter ainsi mon ouvrage de 1926. Nous pouvons aisément laisser de côté le deuxième portrait de Frederic Sylvester North Douglas (L. D. 6), membre du parlement britannique, dont l'authenticité a été déjà contestée en 1913 par Walter Graeff<sup>19</sup>. Cette lithographie, vraisemblablement française et



FIG. 5. — INGRES. — Portrait de Monseigneur Gabriel Corbois de Pressigny. Eau-forte, signée par Ingres et datée de Rome, 1816. Versailles, Bibliothèque Municipale.

datant sans doute du milieu des années vingt, est, encore plus que la première copie (L. D. 5), éloignée par le temps comme par le style du dessin maintenant connu et est probablement exécutée après la lithographie anglaise (L. D. 5).

Le seul portrait lithographique vraisemblablement authentique d'Ingres, celui de l'ami de l'artiste, le baron Jacques Marguet de Norvins (L. D. 7) (fig. 3), a été exécuté en 1811, c'est-à-dire à une époque, entre 1808 et 1812/3, où une imprimerie lithographique a existé à Rome. Le portrait lithographique évoque visiblement le portrait de Norvins, peint également à Rome en 1811, de la National Gallery à Londres (fig. 2), exécuté sans doute avant la lithographie. Des épreuves fort rares de cette lithographie se trouvent pourtant, en dehors de Paris et de Berlin, au Cleveland Museum of Art<sup>20</sup> et au Fogg Art Museum de Cambridge, Mass.<sup>21</sup> Jacques Mathey a prouvé<sup>22</sup> que le portrait dessiné de Norvins à l'École des Beaux-Arts n'est pas de la main d'Ingres, mais une copie d'après une lithographie de Muret, tirée, à son tour, d'un dessin, daté de 1811, vendu en 1919 aux enchères avec la collection L. de Mongermont.

\*\*\*

Les doutes justifiés quant aux quatre portraits lithographiés anglais, ne se sont pas



FIG. 6. — INGRES. — Portrait de Monseigneur Gabriel Cortois de Pressigny. Crayon, 1816. Paris, Collection particulière. Phot. J. E. Bulloz.

arrêtés à la seule eau-forte de l'artiste, le portrait de Monseigneur Gabriel Cortois de Pressigny (1745-1823) (fig. 4). A l'appui de deux documents inattaquables, Hans Naef a pu prouver l'originalité de l'eau-forte. Un dessin d'Ingres (fig. 6), dans une collection particulière à Paris, déjà mentionné par Henri Delaborde, représentant le portrait en sens inverse, donne la première pensée pour l'eau-forte<sup>23</sup>.

En plus, Hans Naef a trouvé à la Biblio-



thèque Municipale de Versailles une épreuve de l'eau-forte, (fig. 5)<sup>24</sup> avec, de la main d'Ingres, l'inscription suivante : « Ingres Del. et inc. aqua forte Roma 1816. » La comparaison entre dessin et gravure fait ressortir, à qualité pareille, plusieurs différences — à l'encontre des quatre portraits dessinés et de leurs reproductions lithographiées — indiquant par là l'originalité des deux portraits. Détail significatif : la bague de Mgr de Pressigny

apparaît sur le dessin comme sur la gravure sur l'annuaire de la main droite.

Un autre portrait dessiné par Ingres (fig. 7) portait pendant longtemps, et à tort, le titre de *Mgr de Pressigny*. Ce dessin<sup>25</sup> se trouvait jusqu'en 1904 dans la collection du peintre Jean-Léon Gérôme (1824-1904); depuis 1904, en possession de la veuve du peintre, il devait entrer en 1942 au Providence Museum. Le portrait était exposé encore en 1936 comme

étude en vue du portrait gravé de 1816<sup>26</sup>. La comparaison la plus superficielle entre le portrait authentique de Mgr de Pressigny de 1816 et le dessin de la collection Gérôme, dont le style aussi bien que la signature renvoient à une date postérieure, probablement même après la mort de Pressigny (1823), prouve jusqu'à l'évidence qu'il ne s'agit pas sur les deux portraits de la même personne. Il n'est pas malaisé, pourtant, de comprendre comment le dessin a été mis en rapport avec l'unique eau-forte d'Ingres. Le dessin montre le portrait d'un prélat; les traits différent considérablement, mais Ingres a transposé l'attitude et la composition de sa gravure, orientée dans le même sens.

Il n'est guère possible d'établir l'identité du modèle de ce dessin, et nous sommes réduits à supposer qu'Ingres, de retour en France, probablement au moins dix ans après l'exécution de la gravure représentant Mgr de Pressigny



FIG. 7. — INGRES. — Portrait d'un Ecclésiastique inconnu. Crayon, rehaussé de blanc. vers 1825-1830. Rhode Island School of Design, The Museum of Art, Providence, R. I.

(1816), a dessiné le portrait d'un prélat qui désirait être représenté « à la Pressigny ». Si l'on tenait à identifier le modèle du dessin, il serait peut-être opportun de chercher parmi les hommes d'Eglise du diocèse de Besançon. De toute façon, le dessin n'est pas une étude en vue de la gravure, mais, dans mon opinion qui n'est pas universellement acceptée, un dessin original d'Ingres, dont la composition remonte à la gravure de 1816, mais ne semble être exécuté que durant la deuxième moitié des années vingt.

\*  
\*\*

Pour les deux autres lithographies appartenant à l'œuvre graphique si réduite de l'artiste, l'originalité de l'une a également été mise en doute, au moins oralement, depuis que la contestation à peu près générale des quatre portraits anglais a ébranlé la foi dans l'activité d'Ingres graveur. La lithographie *Les Quatre Magistrats de Besançon* (L. D. 8), en cul-de-lampe à l'introduction du *Voyage en Franche-Comté* du baron Taylor (Paris 1825), ne paraît jamais avoir fait l'objet de controverses. Mais la lithographie de la même année, parue, en 1826, dans l'*Album Lithographique* de Delpech, *Odalisque* (L. D. 9) (fig. 10), a été contestée ici et là ces dernières années, et prise, par certains collectionneurs et marchands, pour une copie de main étrangère d'après le célèbre tableau d'Ingres, *La Grande Odalisque* ou *Odalisque Couchée* (fig. 9). Le tableau, commandé par la Reine de Naples, Caroline Murat, en 1813, n'est jamais entré en sa possession, et fut acquis par le Musée du Louvre en 1899<sup>27</sup>. La signature du côté gauche au bas de l'estampe : « Ingres 1825 » était acceptée par les connaisseurs sceptiques comme l'indication habituelle du peintre, tandis que l'inscription du côté opposé était interprétée comme le nom du « graveur », c'est-à-dire, d'un lithographe professionnel anonyme de l'« I (mprimerie) lith. (ographique) de Delpech ». La comparaison avec le tableau du Louvre ou même avec la version en grisaille du même sujet au Metropolitan Museum à New York (c. 1813) (fig. 8)<sup>28</sup> démontre toutefois que la lithographie, en sens inverse, s'éloigne considérablement des deux tableaux, et constitue donc une troisième version du même motif. Sur la grisaille ne se trouvent point les deux coussins appuyés au mur ; le parfumoir et la pipe appa-

raissent sur la lithographie aux pieds de l'Odalisque qui, à l'encontre de celle du tableau, est couchée sur un divan bas. La main droite, sans bague, de l'Odalisque peinte repose indolemment dans un pli de la draperie, tandis que la main correspondante, la gauche sur la lithographie, tient un chasse-mouche. Des bracelets et le turban multicolore, inexistant sur la grisaille, forment d'autres, mais non les seules différences. On peut résumer dans ce sens que la grisaille traite le sujet avec beaucoup moins de détails, dans une conception plus proche du classicisme de David, que la lithographie faite quelque dix années plus tard. Celle-ci se rapproche essentiellement de la *Grande Odalisque* du Louvre, peinte en 1814, sans toutefois s'accorder avec elle au point de constituer une copie du tableau, comme on le prétend généralement. Des différences assez nombreuses entre les deux versions prouvent suffisamment que la lithographie représente un traitement indépendant du même motif, et paraphrase en quelque sorte le tableau du Louvre. Sur le tableau la draperie est à fleurs, l'encensoir et la pipe sont conçus de manière différente, le chasse-mouches consiste en plumes de paon — attribut traditionnel de la *Superbia* — la main ne porte aucune bague et le sofa s'écarte considérablement de celui de la lithographie. Sur-tout, la version graphique manque de contraste « coloré ». L'impression générale est unie, et montre une tonalité tendre, argentée, caractéristique des premières lithographies françaises qui ne laissent pas soupçonner, même dans leurs ombres les plus profondes, la noirceur du crayon d'un Delacroix. Le style, l'effet général du dessin lithographié rappellent fortement les anciens portraits dessinés au crayon de l'artiste exécutés à Rome, à Florence et, plus tard, dans sa patrie ; il n'existe donc aucune raison de douter de l'authenticité de la belle lithographie. Quand, après une absence de presque vingt ans, Ingres retourne en France et est invité par Delpech à collaborer à l'*Album Lithographique*, il choisit le motif de composition d'une des œuvres majeures de sa période romaine, pour les reprendre librement sous forme graphique. Un an plus tard, en 1826, un lithographe professionnel, Jean-Pierre Sudré (1783-1866), contemporain d'Ingres, fit une reproduction lithographique d'après la *Grande Odalisque* (fig. 11) et, en 1827, une deuxième de la tête de l'Odalisque.



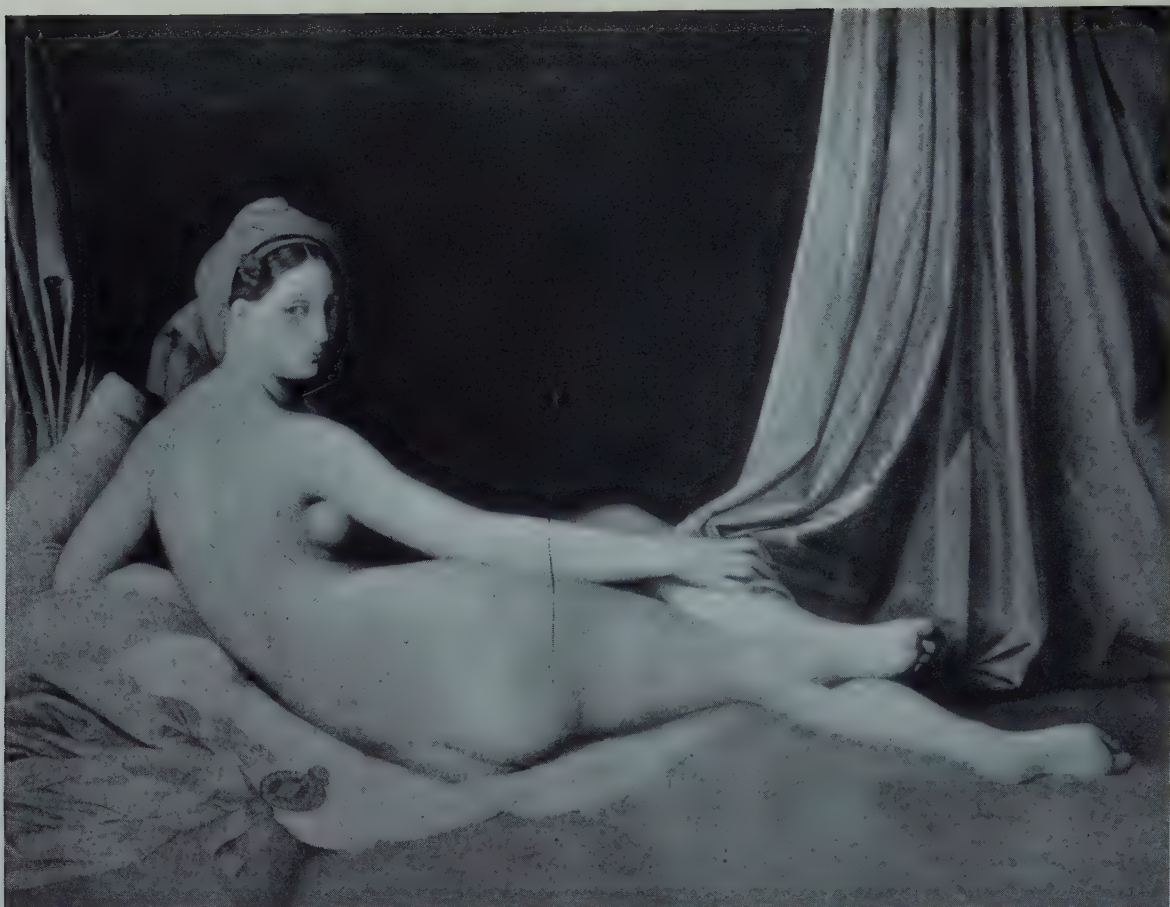


FIG. 8. — INGRES. — *Odalisque*. Grisaille, vers 1813. *Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York, Wolfe Fund, 1938.*



FIG. 9. — INGRES. — *La Grande Odalisque* (*Odalisque couchée*), 1814. Paris, Musée du Louvre. *Phot. Giraudon.*



FIG. 10. — INGRES. — Odalisque. Lithographie, 1825 (L.D. 9). *Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1922.*

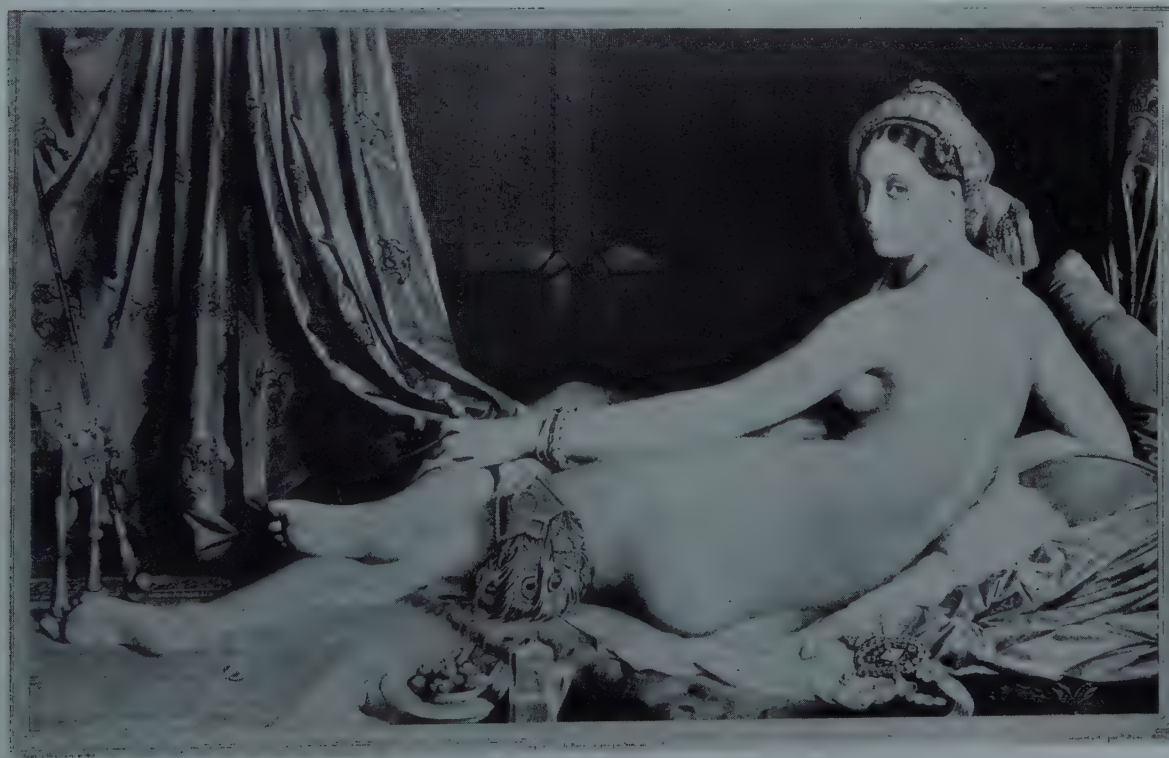


FIG. 11. — JEAN-PIERRE SUDRÉ. — Odalisque couchée, d'après Ingres. Lithographie, 1826. *Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Joseph Breck, 1927.*



La comparaison entre les deux lithographies, celle d'Ingres et celle de Sudré, « le lithographe d'Ingres », comme l'appelait Beraldi<sup>29</sup>, éclaire la différence entre l'original et la reproduction. Mais il nous est possible d'apporter un document contemporain qui confirme de manière absolue que l'*Odalisque* lithographiée de 1825 est de la main de l'artiste<sup>30</sup>. Dans une publication, parue entre 1829 et 1834 chez Audot à Paris, éditée par Jean Duchesne Ainé, *Musée de Peinture et de Sculpture, ou Recueil des Principaux Tableaux, Statues et Bas-Reliefs des Collections Publiques et Particulières de l'Europe*, se trouve, au tome I (1828), une gravure d'après l'*Odalisque* d'Ingres faite par Achille Réveil<sup>31</sup> et une appréciation du tableau qui avait été exposé au Salon de 1819. Le nom des deux artistes n'est pas donné dans le texte français : « ... elle a été lithographiée en 1826 par M. (sic) », mais la traduction anglaise se référant aux versions graphiques du tableau porte : « This figure was exhibited in the Salon of

1819. It has been drawn on stone in 1825 by M. Ingres himself in a most exquisite manner, and in 1826 on a larger scale by M. Sudré. » (« Cette figure a été exposée au Salon de 1819. Elle a été dessinée sur pierre en 1825 par M. Ingres lui-même d'une manière tout exquise, et en 1826 à une plus large échelle par M. Sudré. »)

L'autorité de Jean Duchesne Ainé, l'érudit spécialiste et connaisseur des arts graphiques, qui travaillait depuis 1795 au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale et devint Conservateur du Cabinet des Estampes en 1829, peut difficilement être mis en doute.

Un nouveau catalogue de l'œuvre graphique exigüe d'Ingres devrait donc comprendre, pour nous, à part le portrait de Mgr de Pressigny, les trois lithographies : *Portrait de Norvins* (Rome 1811; L. D. 7), *Les Quatre Magistrats de Besançon* (Paris 1825; L. D. 8) et *Odalisque* (Paris 1825; L. D. 9). En tout quatre estampes.

H. S.

#### RÉSUMÉ : *Ingres as a Printmaker.*

In the early 1920's a substantial number of uncut impressions of the four portraits of an English aristocratic family which Loys Delteil (2-5) had listed as original lithographs by Ingres appeared on the English and American art market. They found their way mainly into public collections of these countries. Until that time only the single impressions of these portraits in the British Museum in London were known. In an article in *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*, vol. 49, 1926, Heinrich Schwarz, the author of this paper, proved with the help of an extensive documentation and conclusive evidence that the four portrait lithographs which were drawn on a large single stone could not be the work of Ingres himself, but were reproductions after drawings by the master. Since the majority of the uncut sheets on which the four members of the family appear in correct genealogical order bears the watermark 1820 J. Whatman, and since the caption of each portrait includes the address of Charles Hullmandel, who founded a lithographic printing establishment in London in 1818 there can be no doubt that the lithograph originated in London in about 1821. In the article published in 1926 the prediction was made that Ingres' original portrait drawings made in Rome which served as models for Hullmandel's lithograph may one day turn up in an English private collection. This assumption proved to be correct. In 1939 Brinsley Ford (*The Burlington Magazine*, July 1939) mentioned the four drawings as being in the possession of Sacheverell Sitwell, Weston Hall, Towcester, Northamptonshire and many years later, in 1956, Hans Naef was able to publish the four portrait drawings (*The Burlington Magazine*, December 1956). Thus it was possible to compare the four drawings—two are dated 1815, the two others 1816—with the Hullmandel lithograph, all four portraits of which bear the identical signature with the date 1815. The comparison between the drawings by the master and their rather poor and

mechanical renditions by a professional lithographer as well as ample new evidence offered in the present article support the findings of the first article dealing with Ingres' graphic activity and disperse any doubts about the conclusions reached by the author. Furthermore, the article deals with the small group of Ingres' prints, the etched portrait of Monseigneur Cortois de Pressigny (1816; L. D. 1) and the three lithographs which in all probability can safely be ascribed to the artist himself: the portrait of Baron Marguet de Norvins, executed in Rome in 1811 (L. D. 7), *Les quatre Magistrats de Besançon* (1825; L. D. 8) and finally the lithographic rendition (1825; L. D. 9) of one of Ingres' most celebrated early paintings, *L'Odalisque Couchée* (1814) in the Musée du Louvre. Supplementing the earlier article by the author on this subject these prints are discussed in the light of new research devoted to the artist's rather episodic activity as a printmaker.

## NOTES

Je remercie vivement Mrs. Eva Marcu, de New York, pour la traduction de cet article, et tiens à lui exprimer ici ma reconnaissance.

1. Heinrich SCHWARZ, « Die Lithographien J. A. D. Ingres », *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst* (Beilage zu *Die Graphischen Künste*), Bd. 49, Wien, 1926, pp. 74-79.

2. M. Daniel Ternois, conservateur du Musée Ingres à Montauban, a annoncé la publication prochaine de cet article au *Bulletin du Musée d'Ingres*, n° 3, déc. 1957, p. 17.

3. (Pierre Courthion, éd.), *Ingres, raconté par lui-même et par ses amis. Pensées et écrits du peintre*, Genève, 1947, p. 170.

4. Le peintre Joseph Anton Koch, qui était venu de Rome à Vienne dans l'été de 1812, écrit de Vienne, le 20 octobre 1812, à Robert Langer à Munich : « Wenn ich mit der Steindruckerei gut bekannt wäre, so würde ich es (d. h. die Reproduktion seiner Ossian Zeichnungen) in dieser Art unternehmen, indem ich in (!) den Winterabenden daran arbeiten könnte. Das meiste, was ich in der Steindruckerart sehe, ist meistens schlecht, besonders wie mans in Rom trieb... » (Si j'avais la pratique de la lithographie, j'entreprendrais d'y travailler [il s'agit des reproductions de ses dessins d'Ossian] les soirs d'hiver. La plus grande partie de ce que je vois en matière de lithographie est d'habitude mauvaise, surtout comme ils en usaient à Rome.) Otto R. von LUTTEROTTI, *Joseph Anton Koch, 1768-1839*, Berlin, 1940, p. 155 (et 156).

5. Lorenz KOHL, *Practische Anleitung zur Lithographie*, Wien, 1820, p. IX.

G. (abriel) P. (EIGNOT), *Essai historique sur la lithographie*, Paris, 1819, note 1.

Pour d'autres sources de l'histoire des débuts de la lithographie en Italie, voir H. SCHWARZ, *loc. cit.* (1926) et *idem*, « Unbekannte französische und italienische Lithographie-Inkunabeln in Wiener Sammlungen », *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*, Bd. 44, Wien, 1921, pp. 34-46; *idem*, « Eine unbekannte Mailänder Lithographie-Inkunabel », *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*,

Bd. 51, Wien, 1928, pp. 11-12; *idem*, « Eine unbekannte Lithographie von Andrea Appiani », *Die Graphischen Künste*, N. F., II, Wien, 1937, Heft. 3, pp. 109-110.

6. Alice WOLF, *The Edward B. Greene Collection of Engraved Portraits and Portrait Drawings at Yale University*, New Haven, 1942, nos 85, 115, 116, 118, où les quatre portraits sur feuille unique sont correctement catalogués comme copies anonymes anglaises, d'après des dessins d'Ingres, et dont la description minutieuse comporte aussi le filigrane « 1820/J. Whatmann ».

7. Felix H. MAN, *150 Years of Artists' Lithographs, 1803-1953*, London (1953), pp. XX-XXXIII. A la page XXII se trouve la reproduction du filigrane, d'après l'exemplaire de la lithographie non découpée des quatre portraits de la collection de l'auteur qui tente de prouver l'originalité de la lithographie.

8. Lettre de Sacheverell Sitwell aux éditeurs de *The Burlington Magazine*, février 1957, p. 61. Cette lettre est également mentionnée dans *La Chronique des Arts*, suppl. de la *Gazette des Beaux-Arts*, nos 1060-1061, mai-juin 1957, et dans le *Bulletin du Musée Ingres*, n° 2, juillet 1957, p. 16, où l'opinion de Sitwell est considérée comme « difficilement soutenable ».

9. Henri LAPAUZE, *Ingres, sa vie et son œuvre*, Paris, 1911, pp. 172 et suiv. — H. SCHWARZ, *loc. cit.* (1926), p. 75, note 2. Lapauze se réfère, par erreur, à Lord Glenbervie, au lieu de son beau-frère Frederic North, qui, gouverneur de Ceylan dans sa jeunesse, avait été le premier de la colonie anglaise à Rome à faire faire son portrait par Ingres.

10. Max J. FRIEDLAENDER, *Die Lithographie*, Berlin, 1922, p. 28 : « ... ausgezeichnet, aber schliesslich nichts als die Wiedergabe einer noch schöneren klaren und reinen Handzeichnung. »

11. (Francis Bickley, éd.), *The Diaries of Sylvester Douglas (Lord Glenbervie)*, 2 vols., London, Boston and New York, 1928. Le II<sup>e</sup> volume contient, aux pages 144-147, les souvenirs du séjour romain entre le 12 novembre 1815 et mai 1816.

12. Après la publication de Brinsley Ford, l'auteur du présent article s'était adressé à Mr. Sacheverell Sitwell pour lui demander, en vain, des photographies



des quatre dessins. Il a reçu, sous la date du 16 janvier 1943, une réponse qui contenait ces phrases : "... The full diary of Lord Glenbervie... leaves no doubt that the drawings were sent back to Ingres, to be lithographed..." As you say, the lithographs were done in 1820-1821... There is little doubt, as I say, that Ingres redrew the drawings on the stone. There are minute differences in details of cravats, sleeves, etc., which only Ingres would have made. An ordinary lithographer would have drawn a mere mechanical reproduction. The date of one drawing is altered by Ingres in his own signature in the lithograph... documents in my possession leave no doubt (that the lithographs are by Ingres)..." (« Le journal complet de Lord Glenbervie... ne laisse aucun doute de ce que les dessins furent renvoyés à Ingres pour être lithographiés... Comme vous dites, les lithographies ont été exécutées en 1820-1821... Il n'y a guère de doute, comme je dis, moi, qu'Ingres a re-dessiné les dessins sur la pierre. Il y a d'infimes différences dans les détails des cravates, manches, etc., que seul Ingres eût faites. Un lithographe ordinaire aurait fait une reproduction mécanique. La date d'un des dessins a été changée de la main d'Ingres sur la lithographie... Des documents en ma possession ne laissent aucun doute (que les lithographies ont été faites par Ingres). » Cf. ces informations avec celles données quatorze ans plus tard dans la « Lettre aux Editeurs » de *The Burlington Magazine* (V. note 8).

13. Mon article de 1926 contient, à la page 76, une reproduction, en grandeur presque originale, de la lithographie non découpée, d'après l'exemplaire de l'Albertina de Vienne.

14. François COURBOIN, *Histoire de la gravure en France*, t. III, Paris, 1926, pp. 168-169; nos 1131-1134 (Coll. Henry Thomas).

15. *Catalogue of an Exhibition of the Art of Lithography. Commemorating the Sesquicentennial of its Invention 1798-1948*. The Cleveland Museum of Art, Nov. 11, 1948-January 2, 1949, Nos. 259-264 (L. D. 2-5, 7, 9). La lithographie des quatre portraits non découpés avait été exposée comme prêt de Mr. et Mrs. Lewis B. Williams.

16. "An Ingres Lithograph," *The Toledo Museum of Arts. Museum News*, No. 74, March 1936 (ill.).

17. Alice WOLF, *op. cit.*

18. *Bulletin of the City Museum of St. Louis*, XVII, No. 3, July 1932, repr. L. D. 5.—*The Art News*, XXXVI, Oct. 1937, repr. L. D. 3. Katherine Anne North, sœur de Frederic North, depuis 1817 5e Earl of Guildford, et femme de Lord Glenbervie, était la fille de Lord North, Premier Ministre d'Angleterre pendant la Révolution américaine. Des exemplaires du portrait de Frederic Sylvester Douglas (L. D. 5) se trouvent dans la Davison Art Center Collection, Wesleyan University, Middletown, Conn., et, depuis peu, au Print Room du Carnegie Institute, Pittsburgh, Pa. (*Carnegie Magazine*, XXXII, No. 7, September 1958, p. 234).

19. H. SCHWARZ, *loc. cit.* (1926), p. 78, notes 4-6.

20. Henry SAILES FRANCIS, "Two Graphic Portraits by Ingres: Drawing of Charles Thévenin and Lithograph of Jacques Marguet de Norvins," *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, XXXV, March 1948, pp. 36-37 (ill.).

21. *Fogg Museum Notes*, II, June 1926, p. 88 (ill.).

22. Jacques MATHEY, « Ingres portraitiste des Gatteaux et de M. de Norvins », *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXV, août 1933, pp. 117-122.

23. Hans NAEF, « Deux dessins d'Ingres. Monseigneur Cortois de Pressigny et le Chevalier de Fontenay », *La Revue des Arts*, t. VII, 1957, n° 6, pp. 243 et suiv. La date de la mort de l'archevêque de Besançon étant indiquée incorrectement dans plusieurs dictionnaires français, il n'est peut-être pas inutile de la mettre au point. La revue *L'Ami de la religion et du roi* (Paris, t. XXXV, n° 911, p. 371) écrit à la date de samedi, 3 mai 1823 : « M. Gabriel Cortois de Pressigny, archevêque de Besançon, est mort à Paris le 2 du matin; le prélat étoit tombé malade depuis quelques jours. Sa maladie ne paroisoit avoir rien de grave quand il a succombé, dans sa 78<sup>e</sup> année. » Le 17 mai 1823 parut dans la même revue (pp. 29-32) une « Notice sur l'archevêque de Besançon ». (Aimablement communiquée par Miss Helen Blankenagel de la New York Public Library.)

24. Le cuivre se trouve depuis 1897 dans la Calcografia Nazionale de Rome, qui l'acquiert avec des planches de Bartolomeo Pinelli. La planche avait été négligée jusqu'en 1933. *Print Collector's Quarterly*, XXII, 1935, pp. 280-281; Carlo Alberto PETRUCCI, *Catalogo Generale delle Stampe tratte dai rami incisi posseduti della Calcografia Nazionale*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953, p. 167 (1723-1722), Tav. LXV.

25. Dessin au crayon rehaussé de blanc, 325 × 242 mm. Signé au bas gauche : « Ingres Del. » Le dessin était exposé dans l'Exposition Ingres, Galerie Georges Petit, du 26 avril au 14 mai 1911, n° 106 (« Etude en vue du portrait de Mgr de Pressigny »).

26. *Exhibition Drawings*, Lyman, Allyn Museum, New London, Conn., March 2-April 15, 1936, cat. n° 136 ("Portrait of Monsignor Cortois de Pressigny. Study for the etched portrait of 1816").

27. G. WILDENSTEIN, *Ingres*, 1954, n° 93, p. 182.

28. Vte Henri DELABORDE, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, etc., Paris, 1870, p. 236, date la grisaille de l'*Odalisque* entre 1824 et 1834.

29. Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. XII, 1892, pp. 62 et suiv. : *L'Odalisque couchée*, d'après Ingres, 1827 (sic); *La Tête de l'Odalisque*, 1827 et 1859. La lithographie de Sudré n'est pas une reproduction fidèle du tableau, le lithographe s'étant permis de changer considérablement la partie gauche inférieure. La jambe étendue de l'*Odalisque* lithographique repose sur le bord d'un bassin alimenté d'eau par deux becs. En plus, Sudré a ajouté arbitrairement et sans bonheur des fruits, une coupe avec fruits, une bouteille et un verre sous le chasse-mouches.

30. Je dois cette information à l'amabilité de M. Antoine de Halasz, de Paris, dont l'attention a été attirée sur cette source par M. Paul Prouté. Je tiens à remercier ici cordialement les deux excellents connaisseurs de l'art graphique français, ainsi que M. Jacques Lethève, qui a bien voulu me suggérer quelques corrections.

31. Le graveur Achille Réveil (1800-1851), élève du Baron Gros, de Girodet-Trioson et d'Abel de Pujol. Parmi ses ouvrages il y a une volumineuse publication sur Ingres : *Œuvres de J.-A. Ingres... gravées au trait sur acier, 1800-1851*, Paris, Didot, 1851. H. BERALDI, *op. cit.*, t. XI, 1891, p. 190; THIEME-BECKER, XXVIII, 1934, p. 202.



FIG. 1. — GILLOT. — « David et Goliath » ou « Roger et le Géant », dessin.  
Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

## NOTES SUR UN DESSIN DE GILLOT :

*“ DAVID ET GOLIATH ” ou “ ROGER ET LE GÉANT ” ?*

PAR MARK L. GOODMAN

C'EST avec raison que les commentateurs de Gillot voient dans ses dessins théâtraux des scènes jouées véritablement par les comédiens italiens à Paris, car on peut souvent identifier avec précision tel jeu de théâtre, décrit dans les recueils de la Comédie-italienne, et reproduit par Gillot avec tout le mouvement d'un croquis pris sur le vif. Ainsi, à l'exposition qui se tenait dernièrement au

Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, « le Théâtre et la Danse en France, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles », la plupart des œuvres de Gillot avaient pu être cataloguées, suivant les indications d'Emile Dacier (ch. dans L. Dimier, *Les Peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1928), par des titres de pièces de théâtre. Cependant, dans le dessin qui montre un Arlequin brandissant un immense glaive contre la tête et le corps





FIG. 2. — « La Baguette de Vulcain », gravure.  
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes. Phot. B.N.

déchiqueté d'un géant (fig. 1), les auteurs du catalogue (voir le n° 34) ont cru voir une dramatisation de l'histoire de *David et Goliath*, comme P.-L. Duchartre dans son récent ouvrage, *La Commedia dell'Arte et ses enfants* (1955), qui le reproduit avec la légende : « Arlequin en David vient de couper la tête de Goliath ». Mais, outre qu'un tel burlesque de l'Écriture sainte n'est guère concevable au théâtre sous l'Ancien Régime, ces personnages bibliques ne se trouvent dans aucun recueil des pièces comiques de l'époque. Par contre, le sujet de ce dessin correspond exactement à une scène de *La Baguette de Vulcain*, comédie en un acte par Regnard et Dufresny. Jouée pour la première fois par les Comédiens italiens du Roi à l'Hôtel de Bourgogne en 1693, elle eut un tel succès que les auteurs devaient bientôt ajouter une *Augmentation de la Baguette* en forme de trois nouvelles scènes : il

y a donc tout lieu de croire que la pièce restait dans le répertoire de cette troupe jusqu'à la fermeture de leur théâtre en 1697. Ainsi, Gillot aurait pu la voir représentée, soit avant cette date, soit en 1718 lors de sa reprise par la nouvelle troupe. Dacier a, d'ailleurs, déjà catalogué ce dessin sous le titre *La Baguette de Vulcain*, mais il n'avait pas décrit la scène en question ; ce qui avait pu autoriser à chercher une interprétation différente. La scène, en réalité figure dans le *Théâtre italien* de Gherardi (tome 4), et nous montre Arlequin jouant le rôle d'un personnage du *Roland furieux*, Roger, qui tue un géant pour délivrer Bradamante. Voici ce qu'on trouve dans le recueil de Gherardi à propos de cette scène :

« Le Théâtre représente une Grotte obscure, défendue par un Géant d'une énorme grandeur, couché à l'entrée de la Grotte.

Roger combat le Géant au bruit des Trompettes et des Tambours, luy coupe la teste et les membres, et lors qu'il le croit entièrement défait, ses membres et sa teste viennent se rejoindre au corps, et font une autre attitude, qui donne matière à Roger d'un nouveau combat. »

Le combat se termine enfin par la disparition du géant ; ce jeu de scène, qui permet à l'Arlequin de prendre maintes postures comiques, n'a pu que frapper l'œil du dessinateur. Celui-ci l'a transcrit si fidèlement que Guiffrey et Marcel, qui ont catalogué les Gillot du Louvre en 1921<sup>1</sup>, tout en ignorant cette scène de *La Baguette* — ils appellent le dessin simplement *Arlequin et la tête gigantesque* — pouvaient remarquer que « la tête, dressée, semble s'avancer vers lui », devinant ainsi, dans la seule image, le lazzi du géant découpé qui se reconstitue.

Des travestis de sujets épiques ou mythologiques (jamais religieux) sont très courants dans le théâtre italien, et servent comme prétextes à la satire des mœurs contemporaines : ici, par exemple, Bradamante, qui est réveillée par Roger après un sommeil de deux cents ans, peut comparer la galanterie d'autrefois avec

1. *Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, t. VI, pp. 8 et 9, n° 4220.

celle de l'époque. Quant à la baguette, qui donne le titre, un fait divers l'a suggérée aux auteurs, car, en 1693, il y avait

« un nommé Jacques Aimart, qui faisoit alors du bruit à Paris, et prétendait trouver les choses perdues, les meurtriers, les trésors, les eaux, etc., au moyen d'une baguette de coudrier. » (Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, 1756.)

Dans la pièce, cette baguette devient un aimant pour attirer des amants éloignés, mais — trait typique — elle n'agit que sur des couples infidèles. Remarquons que, dès le début, le ton de la satire est donné par ces vers qu'Arlequin-Roger chante avant de combattre le géant :

« Hélas! dans nos jours verglissans,  
Pour conserver une Pucelle  
Jusqu'à l'âge de quatorze ans,  
Combien faudroit-il de Géants! »

Une gravure anonyme de 1693 (fig. 2) nous montre une autre scène de la même comédie,

celle qu'illustrent tous les frontispices du *Théâtre italien* : la baguette, manipulée par Arlequin, attire Pasquariel vers sa femme Mélisse (Colombine) sous le regard des autres acteurs italiens. Notons qu'un costume de guerrier couvre ici l'habit traditionnel d'Arlequin, joué jusqu'en 1697 par Everiste Gherardi. Gillot a-t-il donc vu la pièce plus tard, en 1718, reprise par l'Arlequin Thomassin, celui qui jouait les valets de Marivaux avec la célèbre Silvia? C'est bien probable, car si les différents frontispices de l'époque de Gherardi révèlent quelques variations dans le costume, elles montrent toujours un Arlequin casqué, plumé et en armure. L'hypothèse d'un Arlequin forain jouant ce rôle entre 1697 et 1718, n'est pas non plus à exclure; cependant, je ne trouve signalée nulle part, une représentation de *la Baguette* aux foires parisiennes de cette époque. Quoi qu'il en soit, cette gravure, figée comme un vieux portrait de famille, fait ressortir l'originalité de Gillot qui, avec une mise en page digne de Degas, a su saisir tout le brio des masques italiens.

M. L. G.

SUMMARY: *Annotation on a Gillot's drawing: « David et Goliath » or « Roger et le Géant »?*

The author studies one of the Gillot's drawings exhibited to the Cabinet des Dessins du Musée du Louvre (« Le Théâtre et la Danse en France »). In this design, rather than a representation of *David et Goliath's* history, he sees the subject of a well-known play acted by the Italian comedians, from 1693: « La Baguette de Vulcain »; Arlequin plays a scene of the *Roland furieux*, Roger, killing a giant to deliver Bradamante.



# BIBLIOGRAPHIE

ANTOINE PESNE. — Mit Beiträgen von Ekhart Bercken-  
hagen, Pierre du Colombier, Margarete Kühn,  
Georg Poensgen, eingeleitet von Georg Poensgen,  
Berlin, Deutscher Verein für Kunst Wissenschaft,  
1958, in-4°.

Un livre luxueux et érudit consacré à *Antoine Pesne* vient d'être édité à Berlin. Ce volume de 230 pages et de plus de 250 illustrations est dédié à la mémoire de Charles F. Foerster. D'éminents historiens de l'art ont développé dans différents chapitres les aspects de l'art de Pesne. Ce travail d'équipe, très bien mené, restera comme l'étude définitive sur un artiste encore mal connu, et dont les œuvres, surtout, n'avaient presque jamais été reproduites dans des revues ou des ouvrages d'art.

M. Georg Poensgen, après une introduction, retrace rapidement dans une vue d'ensemble les influences senties par l'artiste et l'importance de son œuvre décorative. Ces différents points se trouveront développés dans les chapitres suivants. L'auteur montre Pesne lié avec des personnages importants de l'époque. Goethe a possédé une esquisse de son portrait de famille. Il connut Newton à Londres et les artistes célèbres de son temps en Italie et en France.

M. Pierre du Colombier, qui avait déjà étudié Pesne dans *Les Peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle* de Dimier (1930), donne ensuite une remarquable étude sur Antoine Pesne et la peinture française. Il réfute tout d'abord justement l'appellation donnée à l'artiste de « Satélite de Watteau ». Pour lui, Pesne, contemporain, et aîné de sept mois du maître de Valenciennes, n'a pu subir directement son influence (En effet, de 1705 à 1710 Pesne est en Italie. Il part ensuite pour l'Allemagne, lorsque Watteau arrive à Paris.) L'auteur dresse un état très intéressant de la peinture française de 1675 à 1715 environ, et recherche parmi les « anciens » les sources d'inspiration de Pesne. Il retrouve les indications de lumières par des hachures grasses chez Ch. de la Fosse, et fait des rapprochements très significatifs avec l'art de Rigaud et de Largillière. Dans une seconde partie l'auteur étudie Pesne et ses contemporains, notamment Watteau dont il s'est non seulement inspiré mais dont il a souvent « adapté » les sujets à ses décorations. M. Pierre du Colombier voit dans certains portraits de Pesne l'exemple de Watteau. A Raoux, qui fut son compagnon en Italie, il emprunte la composition de son *Pygmalion et Galathée*; dans la décoration de la Salle du Concert à Sans-Souci, il s'inspira également de François Le Moyne. Quant à Nicolas Lancret il l'a non seulement imité, mais aussi plagié dans le portrait de Marianne Cochois dansant, qui est un démarquage du célèbre tableau de la *Camargo*.

Il me semble que l'influence de Lancret est sensible aussi dans le tableau de *réception* (Cat., n° 437) qui peut être rapproché, bien que daté plus tardivement, de la *Remise de l'ordre du Saint-Esprit* du Musée du Louvre.

Certaines scènes font penser à N. de Silvestre (étudié par M. Weigert), qu'il vit à Dresde (comparer l'entrevue de Neuhaus avec la réception d'Auguste Le Fort par la reine de Prusse Sophie Dorothee au château de Montijou par Pesne). Devant tous ses portraits nous

pouvons évoquer aussi Santerre, de Troy et même Tocqué.

Dans son œuvre décorative, A. Pesne semble plus personnel. Le docteur Margarete Kühn montre l'importance du paysage dans les peintures du château de Rheinberg. L'auteur fait un état de la peinture décorative en Allemagne, puis montre l'influence prépondérante des artistes vénitiens et du Flamand Tervetern, qui décora les plafonds de Charlottenbourg, malheureusement détruits pendant la dernière guerre, et fait des rapprochements aussi avec l'œuvre de François Boucher.

Dans son article sur l'influence et le rayonnement de Pesne, M. Ekhart Berckenhagen nous indique les apports étrangers dans l'œuvre de Pesne.

Parmi ses trente-huit élèves se trouvent son beau-père et ses beaux-frères, les Dubuisson, élèves de Monnoyer. Dans l'atelier de Berlin ils seront chargés de peindre les motifs floraux dans les compositions. *Philippe Mercier*, né à Berlin, de parents français, devait tout naturellement entrer dans l'atelier de ce Français de grande réputation. Il devait plus tard être un propagateur du genre de Watteau dans bien des pays étrangers.

Ce livre se termine par un remarquable Catalogue rédigé par le même, constitué par cinq cent quarante-vingt-dix-sept numéros (divisé par sujets comme les premiers volumes de la collection de *L'Art français*). Cette œuvre considérable demandera, peut-être, plus tard, quelques mises au point qui auront pour effet de distinguer les œuvres d'atelier des peintures originales, et d'effacer sans doute l'impression d'inégalité si sensible actuellement; les dates seraient aussi à étudier, semble-t-il.

Que faut-il penser de cet artiste dont les auteurs successifs nous ont montré le peu d'originalité?

Antoine Pesne a répondu, semble-t-il, au désir de Frédéric II en étant le reflet du goût français à sa Cour. Frédéric II était un des premiers admirateurs de Watteau en 1739, il disait avoir « deux salles pleines de peintures, dont la plus grande partie est de Lancret et de Watteau ». Dans le château de Montijou il possédait l'œuvre gravé, publié par Jullienne. Tout naturellement Pesne puisait sa source d'inspiration dans cette collection choisie.

Cette vue d'ensemble montre à quel point nous possédons peu de renseignements sur des peintres qui ont eu, en France, une renommée considérable à leur époque, tels les Boullongue, les Coypel, Largillière et même Rigaud; il serait bien souhaitable que des travaux aussi sérieux et aussi bien illustrés que celui-ci leur soient consacrés.

HÉLÈNE ADHÉMAR.

Julius von SCHLOSSER-MAGNINI. — *La Letteratura artistica*, traduzione di F. Rossi, seconda edizione aggiornata da Otto Kurz, 1 vol. cart. 76, Firenze, la Nuova Italia. — Wien, Kunstverlag Anton Schroll, (1956).

Le « formalisme » qui s'est instauré dans l'interprétation de l'œuvre d'art depuis une génération, ayant habitué le public et ses guides à des analyses directes

des œuvres sans que celles-ci soient confrontées avec les idées qui les ont fait naître, je n'oserais dire que la *Letteratura artistica* de Julius von Schlosser a conservé sur la table de l'historien d'art d'aujourd'hui la place de choix qu'elle doit avoir. L'absence de toute traduction française prouve l'indifférence pour ces études historiographiques de la part d'un public depuis longtemps conquis par les séductions des essais littéraires et esthétiques. Aucune étude sérieuse sur quelque artiste ou école que ce soit ne peut cependant être faite sans consultation de cette prodigieuse somme, à laquelle Julius von Schlosser travaillait déjà avant 1900. La première forme parut entre 1919 et 1920 en langue allemande dans 10 fascicules des *Sitzungsberichte* de l'Académie viennoise des Sciences, sous le titre modeste *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*; ce texte allemand fut publié en livre en 1924. Une nouvelle édition remaniée parut en langue italienne en 1935. La réédition de cette version italienne qui nous est offerte aujourd'hui a été notablement accrue par Otto Kurz qui, avec une érudition digne de celle de son maître, a incorporé des études ultérieures de celui-ci, mis à jour les mentions bibliographiques et fait profiter l'ouvrage de ses recherches personnelles. L'ouvrage de Julius von Schlosser n'est pas qu'un recensement historique; il a une portée philologique et philosophique; cette historiographie des théories artistiques a pour l'auteur une valeur essentielle; le témoignage des idées est pour lui aussi important que celui des œuvres; la merveilleuse clarté de l'expression, la belle construction logique du livre, l'étendue de l'information font de ce « manuel de la science des sources » un des livres les plus utiles à l'histoire de l'art, parce qu'il s'élève au-dessus des esthétiques, des goûts et des modes. L'ouvrage comporte un index des auteurs et un index des artistes; peut-être un index général des noms aurait-il été également utile.

GERMAIN BAZIN.

GERKE (Friedrich). — *Der Tischaltar des Bernard Guilduim in Saint-Sernin in Toulouse...* — Wiesbaden, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes und social-wissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1958, 63 p., 57 pl.

L'autel actuellement placé dans le croisillon nord du transept de l'église Saint-Sernin de Toulouse a déjà fait l'objet de nombreuses études, dont la plus importante est celle de M. Paul Deschamps publiée dans le *Bulletin archéologique* de 1923 (p. 239-250). L'importance de cet ouvrage très précisément daté, puisqu'il fut consacré en 1006, et dont on connaît l'auteur, le sculpteur Bernard Guilduim, est encore soulignée par le copieux opuscule que vient de lui consacrer M. Friedrich Gerke. Ce dernier nous offre évidemment une description très précise, illustrée de nombreuses planches comparatives, de cet autel dont la table est décorée d'une frise d'arcatures horizontales sur le pourtour de sa partie supérieure et de sculptures en bas-relief (personnages en médaillons, animaux) sur le chanfrein de sa partie inférieure. Ce n'est là cependant qu'une introduction nécessaire à l'étude proprement dite, dont le but est de replacer cet important morceau dans le contexte de son temps et d'aborder à son sujet la question capi-

tale de la Renaissance de la sculpture dans le sud de la France au XI<sup>e</sup> siècle et des rapports de cette sculpture avec l'art antique et plus précisément paléochrétien. Après avoir montré que la forme adoptée (autel-table) était courante dans la région depuis l'époque paléochrétienne et que l'autel de Saint-Sernin dérivait du groupe d'autels de Gérone, Rodez et Quarante, l'auteur insiste sur les nouveautés qui distinguent l'autel de Bernard Guilduim de ceux de ses prédécesseurs, c'est-à-dire le large biseau sculpté du bord extérieur, la décoration d'écaillés de la partie verticale de ce rebord et les nouveaux motifs décoratifs utilisés. Il souligne les rapports directs de cette sculpture avec la sculpture monumentale contemporaine de la région toulousaine (premier atelier de Notre-Dame de la Daurade, Moissac, deuxième atelier de la Daurade) et montre que l'autel en question, si l'on s'en tient au style, est contemporain de Moissac et doit se placer entre les deux ateliers de la Daurade. On conçoit donc l'importance de l'autel de Saint-Sernin, qui est, sans contredit, un des vestiges du premier plan de cette véritable Renaissance de la sculpture qui se produisit à Toulouse à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Les conclusions de M. Gerke sur cette renaissance nettement localisée dans la région toulousaine et inspirée en partie, mais en partie seulement, par le maintien de certaines traditions dans le sud-ouest de la France par l'intermédiaire de ces ateliers de sarcophages qu'on groupe sous le vocable d'école d'Aquitaine, confirment donc celles des auteurs qui s'étaient précédemment intéressés à la question, notamment M. Paul Deschamps dans ses études sur la sculpture romane et M. Jean Adhémar dans son travail sur les *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*.

YVES BRUAND.

Helen ROSENAU. — *The ideal city*, London, 1959, 168 pages, 32 plaches in-8°.

Mme Rosenau trace une histoire des projets de cités idéales. Comme son livre est assez court, elle est forcée de survoler les époques, nous dit quelques mots de Platon, d'Aristote, de Vitruve, du temple de Jérusalem, du symbole médiéval de la Jérusalem céleste, des villes neuves en damier. Elle étudie les projets de la première Renaissance, ceux d'Alberti, de Filarete, puis ceux du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle montre comment à l'époque qu'elle appelle maniériste, le plan idéal est appliqué dans les villes, maintenant habitées par un souverain, complété par les ingénieurs chargés des fortifications, soumis à des formes géométriques régulières. L'époque baroque, dit-elle, se préoccupe plus d'embellir certains quartiers que de dessiner de vastes ensembles. Le principe du fonctionnalisme se dégage du classicisme français et se répand en Europe. Au XIX<sup>e</sup> siècle apparaissent les plans utopiques que le socialisme inspire à Owen, J. Bentham, Fourier et la croissance de la population, les progrès de l'industrie et du machinisme déterminent des conceptions qui s'opposent encore au XX<sup>e</sup> siècle : celle de la cité jardin et de la ville « mécanisée » aux immeubles énormes.

Mme R. dépasse donc les promesses de son titre et ne s'occupe pas seulement des plans idéaux, mais aussi, ce qui était inévitable, des réalisations des urbanistes. On pourrait, chemin faisant, lui soumettre quel-



ques réflexions, regretter qu'elle n'ait pas montré comment, au xvi<sup>e</sup> siècle, le platonisme avait, tout en imposant le plan central, la symétrie, ressuscité un vieux symbolisme. On pourrait citer dès le xvii<sup>e</sup> siècle des textes, par exemple de François Blondel, où le rationalisme se croyait « fonctionnel ». On pourrait objecter que Boullée et Ledoux, sur qui Mme R. insiste après Kauffmann, n'exercèrent pas en leur temps une aussi grande influence qu'on le croit : les ouvrages de Boullée étaient restés manuscrits et l'ouvrage de Ledoux parut seulement sous l'Empire. En fait, leurs théories exprimaient des idées qu'on trouve chez d'autres artistes également. Mme R. cite avec raison Patte, mais croit qu'aucune monographie ne lui a été consacrée : elle aurait pu consulter celle de Mme Mac Mathieu, qui, pour n'être pas exhaustive, n'en existe pas moins. De plus, le plan de Patte, qu'il a publié dans ses *Monuments à la gloire de Louis XV* n'est pas un plan régulateur de Paris, mais un plan où il situe les divers projets contenus dans ce volume. Mme R. affirme, après d'autres Anglais et Américains, que le style Louis XVI est le produit de l'influence britannique; nous croyons avoir montré, dans notre *Histoire de l'architecture classique* l'exagération de cette thèse.

Le livre de Mme R. contient de fines réflexions sur l'évolution de l'urbanisme, si bien tracée par notre ami Pierre Lavedan. Elle tire de son étude des conclusions intéressantes sur le contraste qui s'est produit au xx<sup>e</sup> siècle entre la ville idéale et le développement réel des villes, sur le fait que dans les villes modernes le centre a perdu sa fonction unificatrice de jadis, sur l'abandon par les novateurs de l'échelle humaine et elle pose aux urbanistes des questions que l'avenir devra résoudre.

LOUIS HAUTECŒUR.

Miss G. M. A. RICHTER. — *Greek art*, Phaidon Press, London 1959, gd in-8° (21 × 175); 421 p., 3 cartes (Italie, Grèce, Asie Mineure), 107 fig., frontispice et deux planches en couleur.

On doit accueillir avec un profond respect, une gratitude intellectuelle très marquée, ce beau livre synthétique composé pour les lecteurs de langue anglaise par une spécialiste d'autorité partout reconnue. Elle pratique désormais à Rome l'*otium* (*parvum!*) *cum summa dignitate*, après avoir longtemps présidé, fort activement et judicieusement, à l'enrichissement du Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, au Metropolitan Museum de New York. Elle fut un conservateur exemplaire : de ceux qui ne se contentent pas de conserver voire d'accroître, mais savent publier scientifiquement les pièces de leurs collections. En fait, l'auteur a aussi beaucoup étudié d'autres œuvres antiques importantes pour l'histoire tout court, en Amérique comme ailleurs, les choisissant à travers le domaine des civilisations méditerranéennes, spécialement de la Grèce, qu'elle vénère à juste titre. Sa bibliographie scientifique est immense, et elle ne cesse de l'accroître avec une ténacité qui justifie l'arrêt prophétique de Salomon Reinach, lorsqu'il pronostiquait le mérite de son œuvre, au début, par un *Gisela vinces!*

Bien des livres, « manuels » ou traités, ont été consacrés en divers pays à l'art grec, auquel nous devons tant; mais il y en a peu qui aient présenté avec tant

de compétence un tableau quasi-complet, si clairement et simplement commenté, où prennent place tour à tour architecture, sculpture, les intailles, les monnaies, l'orfèvrerie et les bijoux, la toreutique, la verrerie; même, à la suite, les arts, trop injustement appelés « mineurs » : ceux du mobilier; ceux — ô merveille! — des tissus (pour lesquels nous n'avons encore aucun traité valable, en France!); sans oublier les peintures et les mosaïques, la céramique peinte, les terres cuites. Sous un format qui n'est pas débordant, des illustrations, nombreuses et bien choisies — elles pourraient rendre jaloux les auteurs français si souvent défavorisés, à ce point de vue —, accompagnent le livre. On y fait ainsi une agréable et instructive révision du « Greek art », d'autant plus attrayante que l'A. mêle — ici et là — à son texte bien documenté, prudent, les vues les plus personnelles, produit d'une vie de recherches et d'études.

Après un chapitre court sur les « précurseurs » où l'on eût peut-être souhaité — si un peu plus de développement eût été possible — que l'auteur fit entrevoir certains des merveilleux commencements de l'art crétois, de l'art mycénien — n'est-ce pas là la part la plus nouvelle du progrès actuel de nos connaissances sur l'art grec? — L'architecture est présentée en 38 pages denses, instructives, où les aspects techniques si bien mis en lumière par W. B. Dinsmoor ne sont pas oubliés. — Page 15, le temple d'Héra à Olympie, avait-il dès 600 une colonnade intérieure? On a quelques raisons d'en douter. Les attributions des temples de Paestum (p. 19) sont celles qui ont été acceptées en Italie : là et pour le plan du temple d'Apollon à Delphes (p. 21, fig. 17) de nouvelles recherches et quelques révisions auraient eu à intervenir. — Je doute personnellement, de plus en plus, de l'identification proposée par les architectes américains pour le temple de l'Agora d'Athènes dit « d'Héphaïstos » (il eût fallu ajouter au moins « et d'Athéna ») (fig. 21-22, p. 23). Pour le IV<sup>e</sup> s. (Epidaure, etc.) et l'époque hellénistique, des surprises possibles viendront d'études actuellement en cours. — On tend à renoncer aujourd'hui à dater de 350 av. J.-C. le théâtre d'Epidaure (abaissé parfois au III<sup>e</sup> s.), et l'on en veut retirer la création à Polyclète le Jeune. — Autels, trésors, propylées sont signalés à la suite des temples; mais les *tholoi* n'eussent-elles pas dû trouver place, plus exactement, à côté des temples? Il n'est guère sûr que la *tholos* de Delphes (Marmaria) doive être attribuée à Polyclète le Jeune. Le livre a le mérite d'intéresser le lecteur aux agoras, aux portiques, aux *leschés*, aux *prytanées*, aux *gymnases* et aux *palestres*, aux hôtels, aux maisons, même aux fontaines publiques. Mais l'édifice en forme de Téléstérion (type Eleusis) eût eu sa place meilleure (fig. 42, p. 32), dans un classement fondé sur le principe : architecture religieuse, civile, privée. Il n'est guère fait de place à l'urbanisme, pourtant à la mode, et aux problèmes actuels qu'il pose, touchant aux origines des plans de cités. Sur les monuments votifs, sépulcraux, on trouvera de très bonnes notions (p. 40-42); mais les Mausolées n'ont pu obtenir qu'une mention trop brève.

Le livre de Miss G. M. A. Richter est dédié à la mémoire de sa sœur, sculpteur et peintre, qui fut longtemps sa dévouée collaboratrice. C'est d'ailleurs à la sculpture grecque que l'A. a consacré un bon nombre de ses travaux personnels, tous fort estimés (sur les *Kouroi*, sur l'*Archaic Greek art*, etc...) Elle eût eu

grand plaisir à connaître à temps le Couros en bronze, plus grand que nature, qui vient d'être trouvé au Pirée. On se sert toujours avec profit de ses études sur *Sculpture and Sculptors of the Greeks* (1930), qu'elle a remaniées et mis au point assidûment, en reprenant l'étude des « *Critical periods* », notamment<sup>1</sup>. Les vues données ici sur la sculpture grecque ne commencent guère qu'à l'âge des *Couroi* de marbre, le petit art antérieur paraissant peut-être trop peu. Ça et là, des « touches » personnelles animent le texte, à travers cette présentation d'ensemble qu'on a voulu montrer sous les couleurs de la jeunesse. Un rapprochement (p. 53, fig. 54-55) fait éclater les rapports entre la Nikandrè naxienne de Délos et la Dame d'Auxerre, l'une et l'autre porteuses du court manteau dorsal. Pour Samos est reproduite la statue du Louvre, dédiée par Chéramyès (p. 59, fig. 65). Mais on sait aujourd'hui (E. Buschor, *Festschr. B. Schweitzer*, 1954, p. 95-100) que le même Chéramyès avait participé à l'offrande de la Base de Génélaos. Comment ne pas souhaiter voir de façon plus accessible les quatre statues avec inscriptions, déjà connues du vi<sup>e</sup> s. : Leukios, — oché, Chéramyès et Aiakès? Et l'on a retrouvé de nouveaux fragments du milieu du siècle, Kouros nu et jeune femme, que Chéramyès aussi a dédiés. Pour avoir, en vingt ans, tant contribué à la figuration sacrée à travers l'illustre Héracon samien, ce Chéramyès a bien dû être un personnage de haut rang, un dévot qui a pu contribuer aussi à l'édification du temple colossal et de l'autel. C'est une aubaine de trouver, p. 61 (fig. 68-69) une vue d'arrière du Moschophore, dont l'étude devra être reprise; et la stèle au sphinx du Metropolitan Museum, reconstituée, attirera aussi les regards. Pourquoi appeler autoritairement Typhon, p. 65, le « Barbe-bleue » à trois têtes de l'Acropole? La documentation visuelle est heureusement étendue jusqu'au Sanctuaire du Silaris (p. 66, fig. 80, p. 82, fig. 108); et l'on pourra voir ici aussi le grand groupe de terre-cuite d'Olympie, Zeus et Ganymède, témoin de l'éclat de la *plasticité* archaïque: ce curieux Rapt apparaît à point avec son état reconstitué, le plus récent (p. 84, fig. 111). Ces quelques exemples peuvent montrer avec quel soin le livre a été préparé. Si je ne me résigne pas à croire que le Zeus d'Artémision soit au juste un Poseidon — qui s'amuserait à quoi?, avec son trident (absent) —, et non un « Brontôn » typique (p. 89, fig. 118), j'ai eu plaisir à comparer les deux Athéna à la lance abaissée, celle de la p. 96 (fig. 127) et celle du cratère d'Orvieto (p. 335, fig. 451); là, parmi ses compagnons guerriers, Athéna pose, main à la hanche; l'action représentée est bien du domaine des activités guerrières de la Pallas de l'Acropole. La stèle funéraire du Vatican est montrée avec ses compléments récents (p. 97, fig. 129). Une juxtaposition d'une Coré de la *Prostasis*, à l'Erechtheion d'Athènes, et de la copie romaine utilisée auprès du « Canope » de la Villa Hadriana à Tibur dénote en silence le facile avantage de l'original; la figuration « Sosie » n'a eu que l'avantage de la conservation de ses bras. — On ne peut tout relever au passage: notons toutefois que Miss G. M. A. R. ne s'est pas ralliée pour les dates à l'hypothèse de M. J. Charbonneaux, sur la Vénus de Milo (p. 159, fig. 229) qu'elle rapproche encore du Poséidon de la même île (fig. 228). Et elle propose la date de

160-130 pour le Laocoön, qu'elle s'est refusée à abaisser aussi.

Page 173 sqq., les statuettes et les petits reliefs de diverses matières (les terres-cuites étant considérées à part) diminuent les regrets possibles des amateurs du premier archaïsme submycénien et géométrique; une statuette en bois de Clazomènes a pris place à côté des bronzes et ivoires. Le pseudo-Héphaïstos de Dumbarton Oaks m'a toujours semblé plutôt un Lycourgos, le cruel roi des Edones (*Monum. Piot*, 1951, p. 15 sqq.). L'Alexandre le Grand en bois du Louvre, resté quasi inédit, me dit-on, figure p. 191 (fig. 290), et aussi le curieux homme émacié, assis, de Dumbarton Oaks, dont on nous dit ici qu'il vient de Soissons; connu depuis 1844, il est interprété (grâce à l'A.I.) comme l'ex-voto d'un Eudamidas atteint de la « maladie de Perdix ». Riches figurations pour la toreutique, encore que l'étrange Eros au miroir, applique cinéraire, ait de quoi inquiéter bien d'autres que les archéologues. La Russie n'est pas oubliée, ni le Cheirisophos du Trésor d'Hoby, affranchi désormais de toute défiance; ni le *naos* d'or de la Collection H. Stathatos, maintenant au Musée National d'Athènes. On eût aimé voir apparaître aussi le Trésor en or de Panégurichté. — Il faut ici passer trop vite, à regret, sur l'instructive mise en œuvre des terres-cuites, sur la série bien classée des gemmes, sur tout ce qui concerne l'orfèvrerie, les peintures, et mosaïques (cf. p. 263, fig. 263, la décoration pariétale de Gordion, Phrygie, de la fin du vi<sup>e</sup> s. avec ses profils de têtes, si vivants!); tout cela est d'intérêt très direct: on regrette un peu l'absence du Dionysos à la panthère de Pella, mosaïque récemment récupérée. — L'auteur a fourni des travaux/excellents sur la céramique grecque, et elle triomphe ici encore dans cette partie de sa tâche (cf. p. 286, fig. 404-405, où l'on voit de près les hideuses Gorgones, uniques dans leur laideur, du vase proto-attique d'Eleusis, admirable chef-d'œuvre récemment révélé). La part faite aux séries céramiques de l'Italie méridionale est très légitime: elles ont beaucoup à nous apprendre, sur la toreutique p. ex. On se réjouira enfin, comme je l'ai dit, de la juste réparation accordée ici aux textiles antiques, si précieux, et si négligés par les érudits: les pièces (certaines inscrites) de la Crimée, à l'Hermitage, ne passent pas couramment sous les yeux des historiens de l'art grec<sup>2</sup>.

CH. PICARD.

## ERRATUM

Une erreur s'est glissée dans le compte rendu fait par M. Germain Bazin et paru dans le numéro d'octobre 1959, du livre de M. Francisco de la Maza, *La Ciudad de Cholula*. A la 9<sup>e</sup> ligne avant la fin il faut lire que les colonnes de la Capilla de Indios ne peuvent avoir été faites « qu'après et non avant l'église encore toute plateresque », alors qu'il est dit le contraire.

(2) Il y a, à la fin, des notes que leur placement ne rend pas d'un maniement commode; en outre, une chronologie relative (« tentative chronology ») des œuvres sculpturales traditionnellement connues (seulement!); en outre, un petit « glossaire », et des *Indices*. Le tout fort soigné, voire exemplaire.

(1) *Three critical periods in Greek sculpture*, 1951.



# TABLE DES MATIÈRES

## DEUXIÈME SEMESTRE 1959

### SIXIÈME PÉRIODE — TOME CINQUANTE QUATRE

1.086° à 1.091° livraison

BOYER (JEAN) .....	Documents inédits sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix .....	301
CORRADINI (GIOVANNI) .....	La « nymphe surprise » de Manet, et les rayons X ....	149
COURAL (JEAN) .....	Notes sur Michel II Bourdin .....	279
ENGASS (ROBERT) .....	Three little known paintings from Gaulli's early years in Rome .....	185
ÉTAILLEUR-CHANTERAINE (PHILIPPE D') .....	Le baron Ferdinand et son architecte à Waddesdon Manor .....	13
GANAY (ERNEST DE) .....	Le « Jardin de la Fontaine » à Nîmes .....	203
GOODMAN (MARK L.) .....	Notes sur un dessin de Gillot : « David et Goliath » ou « Roger et le géant » ? .....	343
GRATE (PONTUS) .....	La critique d'art et la bataille romantique .....	129
HERBERT (ROBERT L.) .....	Seurat and Emile Verhaeren : Unpublished letters ....	315
HOBSON (ANTHONY) .....	The Waddesdon library .....	87
LANE (ARTHUR) .....	The Porcelain collection at Waddesdon Manor .....	37
LARSON (ORVILLE K.) .....	Ascension images in Art and Theatre .....	161
LASAREFF (VICTOR) .....	La Trinité d'André Roublev .....	289
LEVEY (MICHAEL) .....	French and Italian paintings at Waddesdon Manor ...	57
MIRIMONDE (A.-P. DE) .....	Pierre-Nicolas Legrand, peintre franco-suisse .....	263
PARISSET (FRANÇOIS-GEORGES) ...	Dessins de voyages : Artistes français en Italie dans la seconde partie du XVIII <sup>e</sup> siècle .....	117
POGNON (Edmond) .....	Les portraits de Ronsard; essai d'épuration iconographique .....	109
SCHWARZ (HEINRICH) .....	Ingres graveur .....	329
SHEPPARD (CARL D.) .....	Romanesque sculpture in Tuscany: A Problem of Methodology .....	97
SULZBERGER (SUZANNE) .....	Dürer a-t-il vu à Bruxelles les cartons de Raphaël? ..	177
SUTTON (DENYS) .....	The sculpture at Waddesdon Manor .....	75
	Cross Currents in 18th Century Rome .....	245
VALLERY-RADOT (JEAN) .....	Le dessin préparatoire de Greuze pour « L'Oiseleur accordant sa guitare » .....	215
WATERHOUSE (ELLIS) .....	The English pictures at Waddesdon Manor .....	49
WATSON (F. J. B.) .....	The James de Rothschild Collection at Waddesdon Manor, a note on its history .....	7
	French eighteenth Century furniture at Waddesdon Manor .....	17
WHITE (CHRISTOPHER) .....	Dutch and Flemish paintings at Waddesdon Manor ..	67
WILDENSTEIN (GEORGES) .....	Fragonard et la formation des collections du Musée du Louvre .....	191
	L'abbé de Saint-Non artiste et mécène .....	225

# B I B L I O G R A P H I E

A. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una Coppa paesistica del Museo di Alessandria* (P. Wuilleumier), p. 160. — MARIA AGGHAZY, *Alte Holzfiguren in Hungarn* (Louis Hauteœur), p. 4 du supplément de juil.-août. — JEAN ALAZARD, *La Venise de la Renaissance* (J. A.), p. 224. — BIANCA MARIA ALFIERI, voir *Mostra di Sculture antiche*. — ET. BALS, voir *Repertoriul...* — JEAN BARADEZ, *Fossatum Africae: Recherches aériennes sur l'organisation des confins sahariens à l'époque romaine* (Jean Marcadé), p. 159. — F. L. BASTET, *De datum van het grote hypogaeum bij de Porta Maggiore te Rome* (Louis Hauteœur), p. 156. — HENRI BAUDE, *Dictz Moraulx pour faire tapisserie* (Roger-Armand Weigert), p. 223. — H. A. BEAMISH, *The animals on Ming Trade porcelain* (M. F. Léger), p. 4 du supplément de juil.-août. — EKHART BERCKENHAGEN, PIERRE DU COLOMBIER, MARGARETE KUHN, GEORG POENSGEN, *Antoine Pesne* (Hélène Adhémar), p. 346. — Professeur BERZA, voir *Repertoriul ...* — R. BOGDAN, voir Ion Frunzetti. — PIO CIPROTTI, *Conoscere Pompei* (Jean Marcadé), p. 2 du supplément de juil.-août. — PIERRE DU COLOMBIER, voir Ekhart Berckenhagen. — WILLI DROST, *Adam Elsheimer als Zeichner* (C. Eisler, W. Drost), p. 155. — F. L. DUMITRESCU, voir *Repertoriul ...* — I. T. ENESCU, *Camil Ressu* (Louis Hauteœur), p. 157. — R. FLORESCU, voir *Repertoriul ...* — MICHEL FLORISOONE, *Comment Delacroix a-t-il connu les « Caprices » de Goya?* (Georges Huard), p. 158. — FRANÇOIS FOSCA, *Corot* (Pierre Cabanne), p. 219. — ION FRUNZETTI et MIRCEA POPESCU, avec la collaboration de R. NICOLESCU et R. BOGDAN, publié sous la direction de G. OPRESCU, *Scurta istoria a artelor plastice in R. P. R. secolul XIX* (Louis Hauteœur), p. 156. — JUAN ANTONIO GAYA NUNO, *La pintura española fuera de España* (Germain Bazin), p. 6 du supplément de juil.-août. — FRIEDRICH GERKE, *Der Tischaltar des Bernard Gilduim in Saint-Sernin in Toulouse* (Yves Bruand), p. 347. — LOUIS HAUTECEUR, *Histoire de l'Art*, t. II, « De la Réalité à la Beauté » (G. W.), p. 224. — WILLIAM S. HECKSCHER, *Rembrandt's Anatomy of Dr Nicolas Tulp* (Lola L. Szladits), p. 222. — G. IONESCU, voir *Repertoriul ...* — RADU IONESCU, voir Amelia Pavel. — GEORG KARO, *Greifen am Thron, Erinnerungen an Knossos* (Jean Marcadé), p. 1 du supplément de juil.-août. — MARGARETE KUHN, voir Ekhart Berckenhagen. — JACQUES LAVALLEYE, voir *les Primitifs flamands*. — E. LAZARESCU, voir *Repertoriul...* — STEPHAN TSCHUDI MADSEN, *Sources of Art nouveau* (Jacques Lethève), p. 8 du supplément de juil.-août. — FERNANDA DE MAFFEI, voir *Mostra di Sculture antiche*. — HANS MANN, voir Graciela Rojas Herrera. — FLORENCE LEWIS MAY, *Silk textiles of Spain, eighth to fifteenth Century* (Michel Faré), p. 2 du supplément de juil.-août. — FRANCISCO DE LA MAZA, *La ciudad de Cholula y sus iglesias* (Germain Bazin), p. 219. — I. R. MIRCEA, voir *Repertoriul ...* — *Mostra di Sculture antiche*, notices de FERNANDA DE MAFFEI, BIANCA MARIA ALFIERI et ENRICO PARIBENI (Jean Marcadé), p. 222. — D. NASTASE, voir *Repertoriul ...* — Mme C. NICOLESCU, voir *Repertoriul ...* — R. NICOLESCU, voir Ion Frunzetti. — G. OPRESCU, voir Ion Frunzetti. — A. PALEOLOGU, voir *Repertoriul ...* — ENRICO PARIBENI, *Catalogo delle Sculture di Cirene, Statue e Rilievi di carattere religioso* (Monografie di Archeologia Libica, V) (P. Willeumier), p. 1 du supplément de juil.-août; voir aussi *Mostra di Sculture antiche*. — AMELIA PAVEL et RADU IONESCU, *Nicolae Vermont* (Louis Hauteœur), p. 157. — GEORG POENSGEN, voir Ekhart Berckenhagen. — MIRCEA POPESCU, voir Ion Frunzetti. — *Les Primitifs flamands. Répertoire des peintures flamandes des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Collections d'Espagne* (Georges Marlier), p. 5 du supplément de juil.-août. — RICCARDO RAIMONDI, *Degas e la Sua Famiglia in Napoli* (Pierre Cabanne), p. 155. — *Repertoriul monumentelor si objectelor de arta din timpul lui*



*Stephan cel Mare*, publié par l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie de la République Populaire Roumaine (Louis Hauteœur), p. 221. — Miss G. M. A. RICHTER, *Greek art* (Charles Picard), p. 348. — GRACIELA ROJAS HERRERA et HANS MANN, *The 12 Prophets of Antonio Francesco Lisboa, o Aleijadinho* (Louis Hauteœur), p. 221. — HELEN ROSENAU, *The ideal City* (Louis Hauteœur), p. 347. — JULIUS VON SCHLOSSER-MAGNINI, *La Letteratura artistica* (Germain Bazin), p. 346. — ALINE B. SAARINEN, *The Proud Possessors* (Pierre Cabanne), p. 220. — HUBERT SCHRADER, *Malerei des Mittelalters. Gestalt Bestimmung Macht Schicksal* (Wolfgang Drost), p. 220. — *Scurta istorie a artelor plastice in R. P. R. secolul XIX*, voir Ion Frunzetti. — H. STANESCU, voir *Repertoriul ...* — N. et M. THIERRY, *l'Eglise de Kieil-Tchoukour. Chapelle iconoclaste, chapelle de Joachim et d'Anne* (Pierre Cabanne), p. 3 du supplément de juil.-août. — Louis TRÉNARD, *Lyon, de l'Encyclopédie au préromantisme. Histoire sociale des idées* (Georges Gaillard), p. 7 du supplément de juil.-août. — RENATE WAGNER-RIEGER, *Die Italienische Baukunst zu Beginn der Gotik. II Teil: Süd- und Mittelitalien* (Francis Salet), p. 3 du supplément de juil.-août. — WERNER WEISBACH, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd 8. — Die Basler Buchillustration des XV Jahrhunderts* (M. Hébert), p. 157.

## CHRONIQUE DES ARTS

Le don d'un collectionneur anglais à Louis-Philippe, la collection Standish, par G. W.; — Chronique .....	(20 pages)	Numéro de Juillet-Août
Pour le centenaire de Roger Marx, par G. W.; — Chronique .....	(20 pages)	— Septembre
La nouvelle série des « Annonces d'histoire de l'art », par J. A.; — Chronique .....	(20 pages)	— Octobre
Un « amateur » publie le Catalogue du Musée de Gray, par G. W.; — Chronique .....	(20 pages)	— Novembre
Projet d'un programme de base de publications sur l'histoire de l'art que nous doit la Recherche Scientifique, par G. W.; — Chronique .....	(24 pages)	— Décembre



# SOMMAIRE

# CONTENTS

## TOR LASAREFF :

Membre correspondant de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S. et de la British Academy, Professeur à l'Université de Moscou : « *La Trinité* » d'André Roublev ..... p. 289

Corresponding member of the Science Academy of U.R.S.S., and of the British Academy, Professor at the University of Moscou: "The Trinity" of André Roublev ..... p. 289

## N BOYER :

Inspecteur des Musées : *Documents inédits sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix* ..... p. 301

Inspector of Museums, France: *Unpublished documents on the triptych of the Annunciation at Aix*, p. 301

## ERT L. HERBERT :

Yale University : *Seurat et Emile Verhaeren : Lettres inédites* ..... p. 315

Yale University: *Seurat and Emile Verhaeren: unpublished letters* ..... p. 315

## NRICH SCHWARZ :

Depuis 1954, Professeur à la Wesleyan University et Conservateur de la Davison Art Center Collection : *Ingres graveur* ..... p. 329

Since 1954, Professor at Wesleyan University, and Curator of the Davison Art Center Collection: *Ingres as a printmaker*..... p. 329

## RK L. GOODMAN :

Prépare une thèse sur la « *Comédie Italienne* » en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour l'Université d'Harvard, sous la direction de H. Dieckmann : *Notes sur un dessin de Gillot : « David et Goliath » ou « Roger et le géant »?*..... p. 343

Language teacher, is preparing a thesis on the « *Comédie Italienne* » in France during the XVIII<sup>th</sup> century, for Harvard University, directed by H. Dieckmann: *Annotation on a Gillot's drawing : « David et Goliath » or « Roger et le géant »?* ..... p. 343

## TOGRAPHIE PAR :

Mme J. ADHÉMAR, Chef du service de documentation des Peintures au Louvre, MM. Germain BAZIN, Conservateur en chef des Peintures au Louvre, Yves BRUAND, Bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, MM. Louis HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Charles PICARD, Membre de l'Institut... p. 346

## CHRONIQUE DES ARTS

### roduit sur la couverture :

La Maria à Honfleur, 1886-1887, par Seurat. Prague, National Gallery. Phot. Vizzavona.

### Reproduced on the cover:

La Maria à Honfleur, 1886-1887, by Seurat. Prague, National Gallery. Phot. Vizzavona.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Le temple d'Orange*, par Charles PICARD; *Construction et Urbanisme à Rome au XVI<sup>e</sup> siècle*, par Jean DELUMEAU; "Venus at the Fountain" and "The Judgement of Paris"—Notes on two late Poussin drawings in the Louvre, par Richard W. WALLACE; *L'Olympe de Tiepolo*, par Michelangelo MURARO; *Hubert Gravelot et l'Angleterre*, par Yves BRUAND; *La fête de Saint-Cloud et Fragonard*, par Georges WILDENSTEIN; *Sur un cuivre gravé et peint du Musée de Montauban*, par Jean ADHÉMAR; *Une esquisse de Franz-Anton Maulbertsch au Musée de Tours*, par Boris LOSSKY; Pages inédites du Journal de Bernard BÉRENSON.



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement  
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly  
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1959)  
France, Union Française : 5.600 F

PRIX DU NUMÉRO :  
France, Union Française : 700 F

SUBSCRIPTION PRICE (1959)  
\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY :  
\$ 2.00 or 15/-

## RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII<sup>e</sup> — ELYsées 21-15  
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500  
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

## ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE  
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI<sup>e</sup> — DANton 48-64

## ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE  
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES  
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V<sup>e</sup> — ODEon 64-10  
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de cent francs